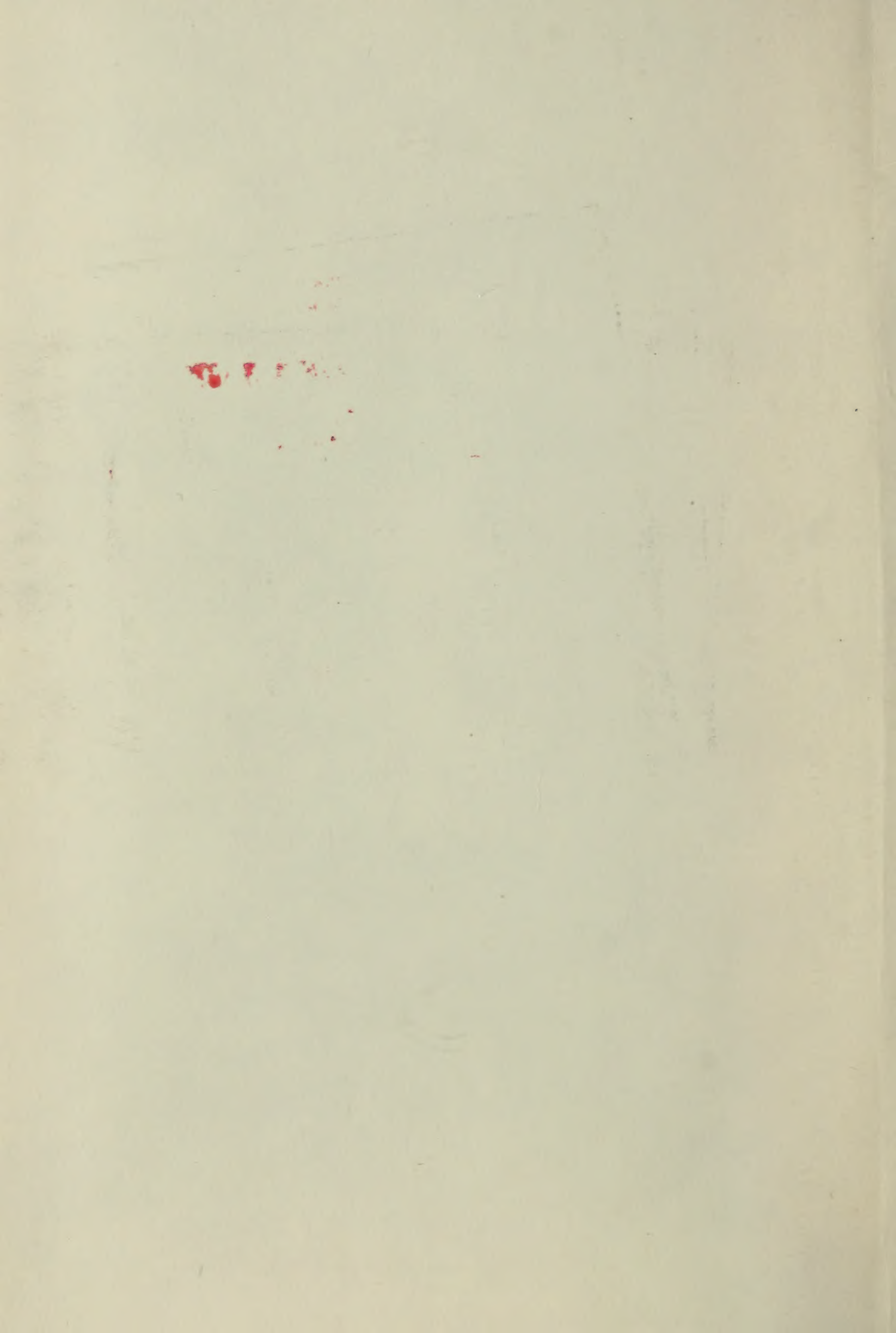
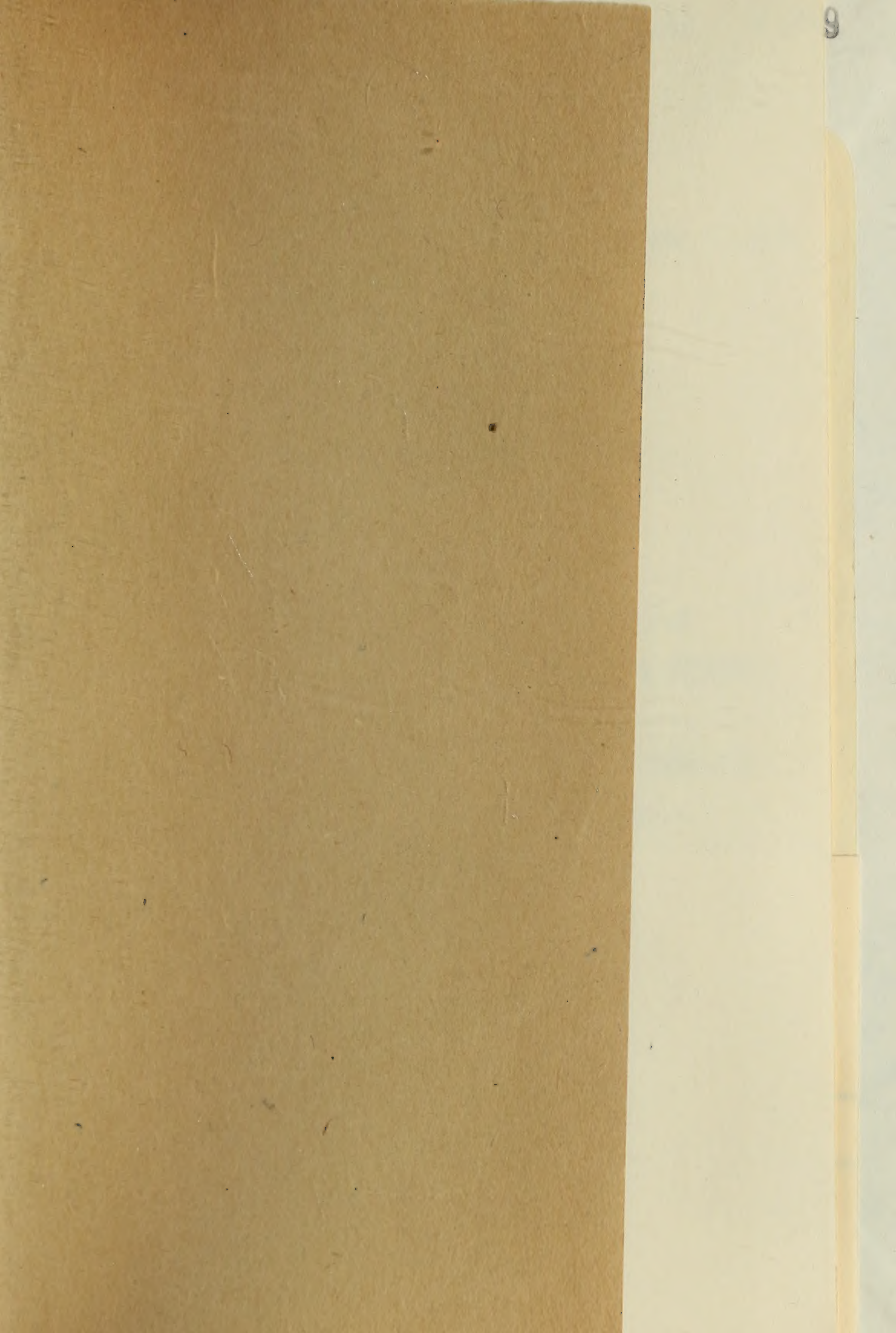
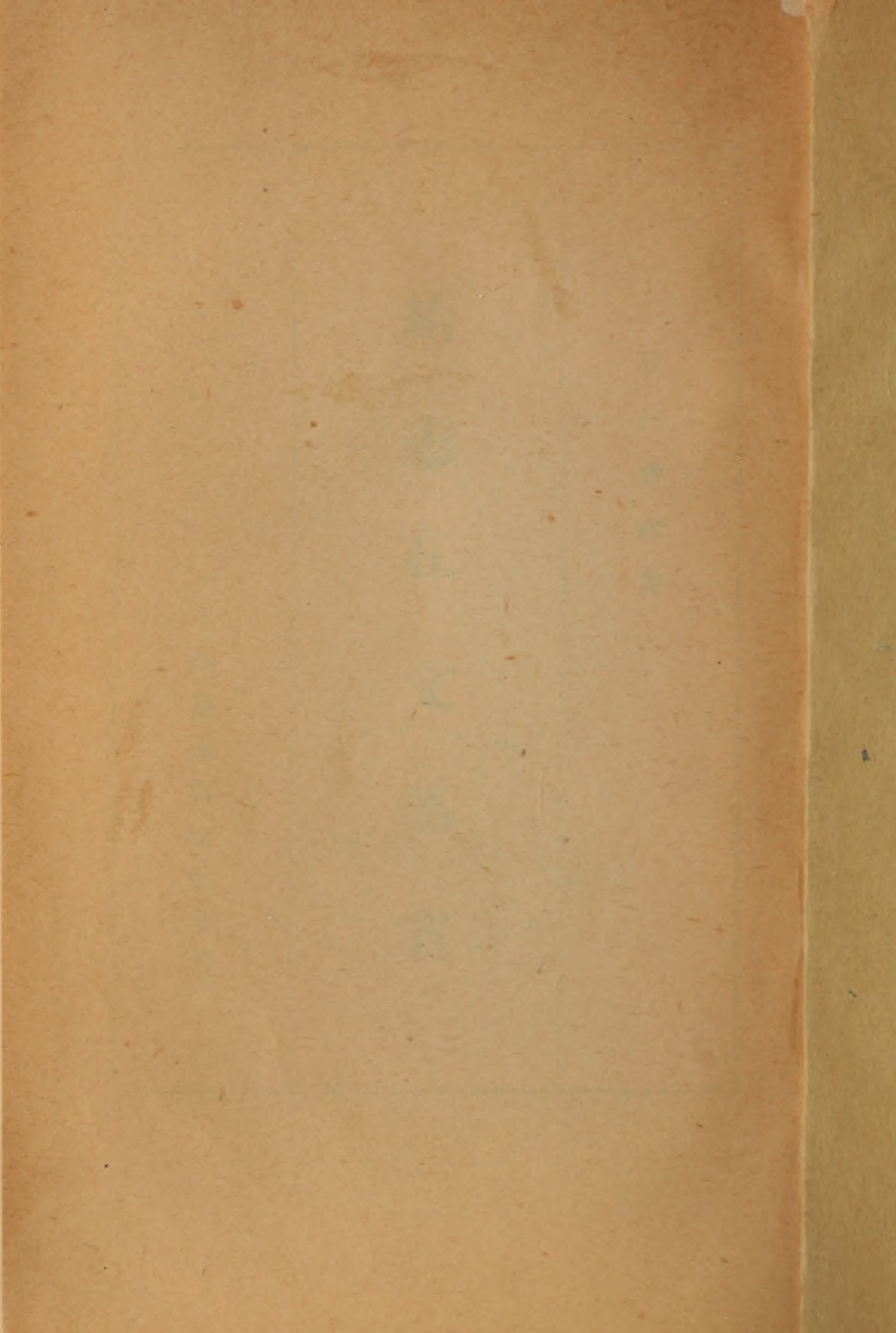


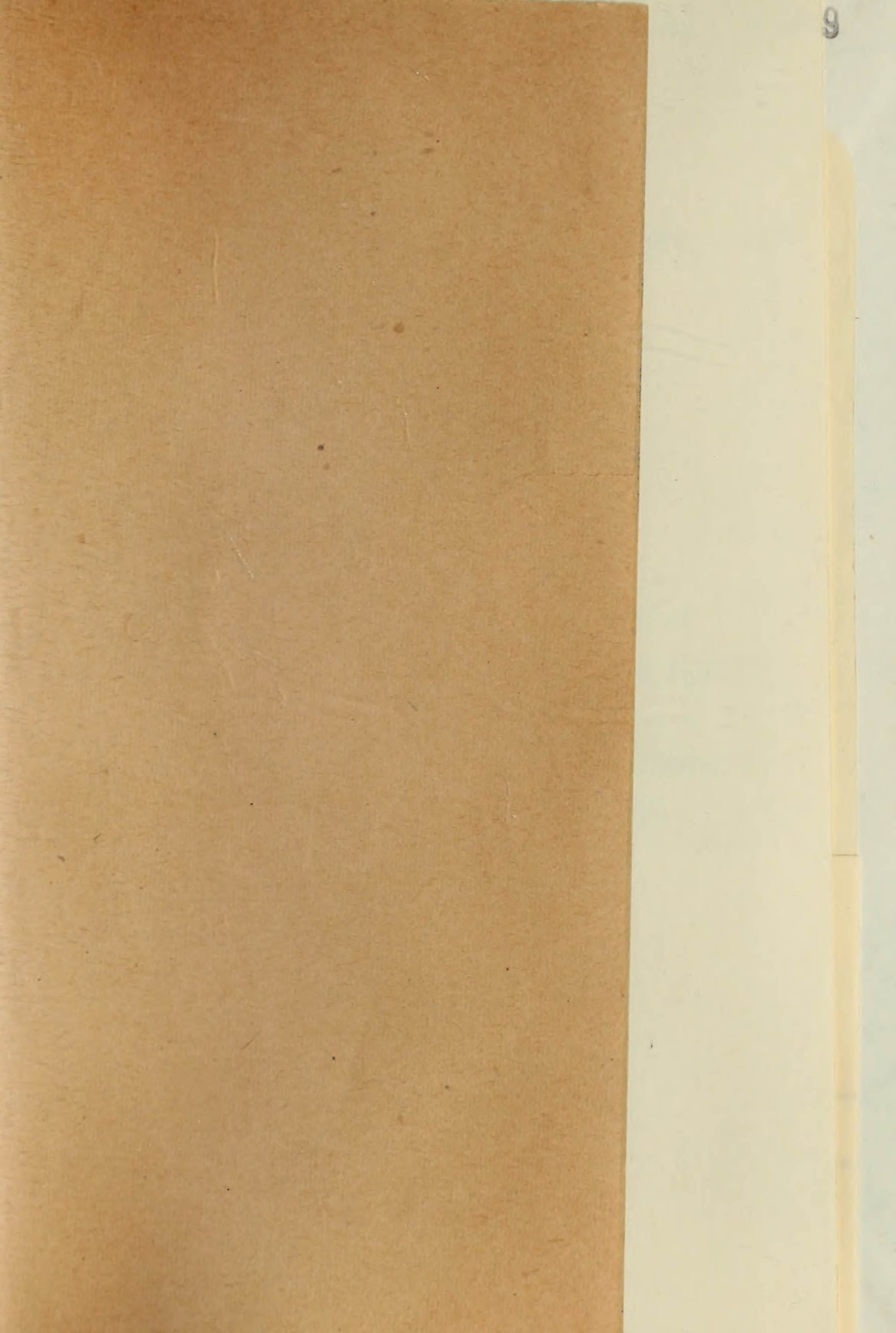
Jên, Pai-t'ao
Chi chih tsai wên i chê
4th ed.

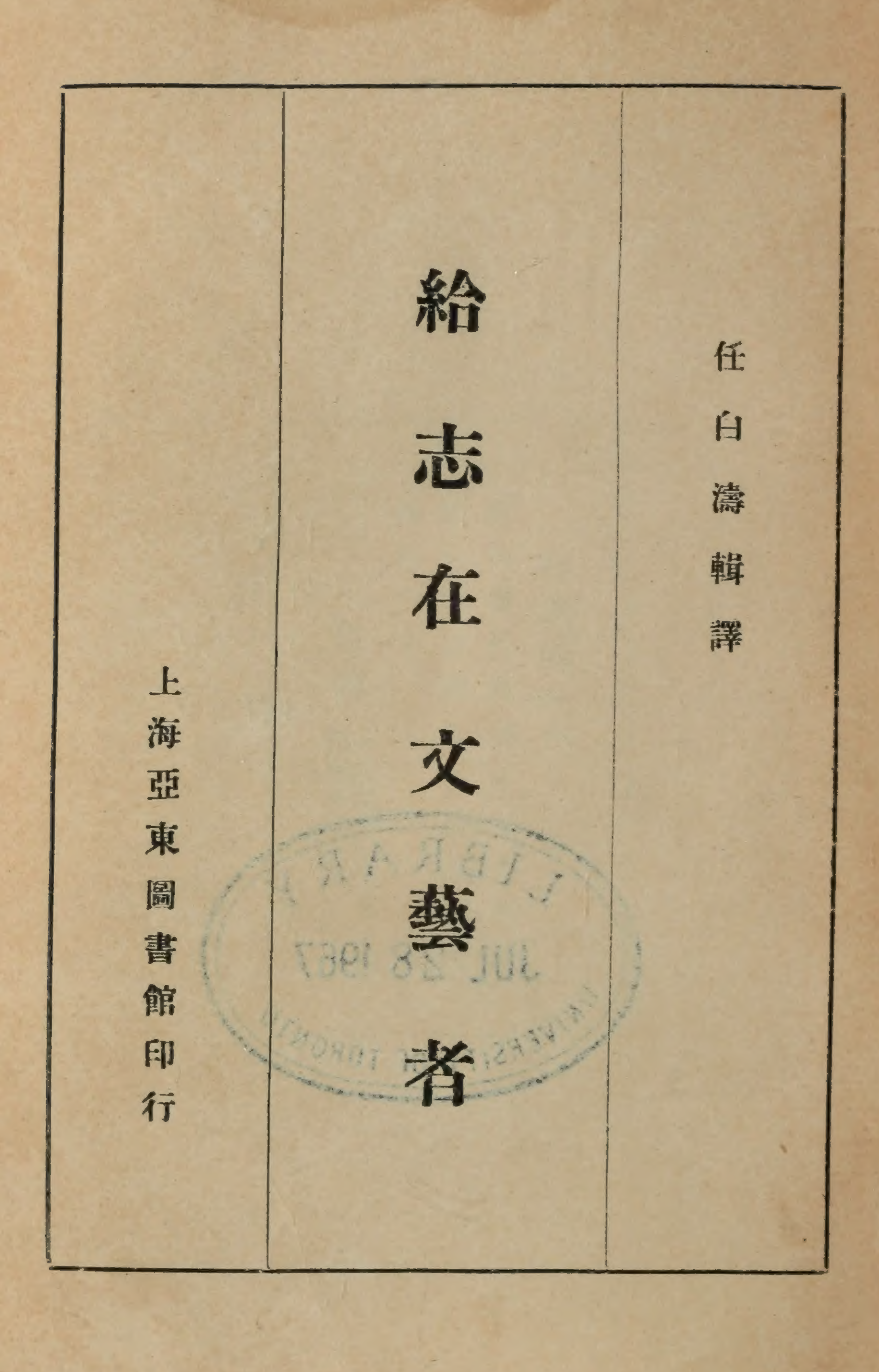


給志在文藝者









任白濤輯譯

給志在文藝者

上海亞東圖書館印行

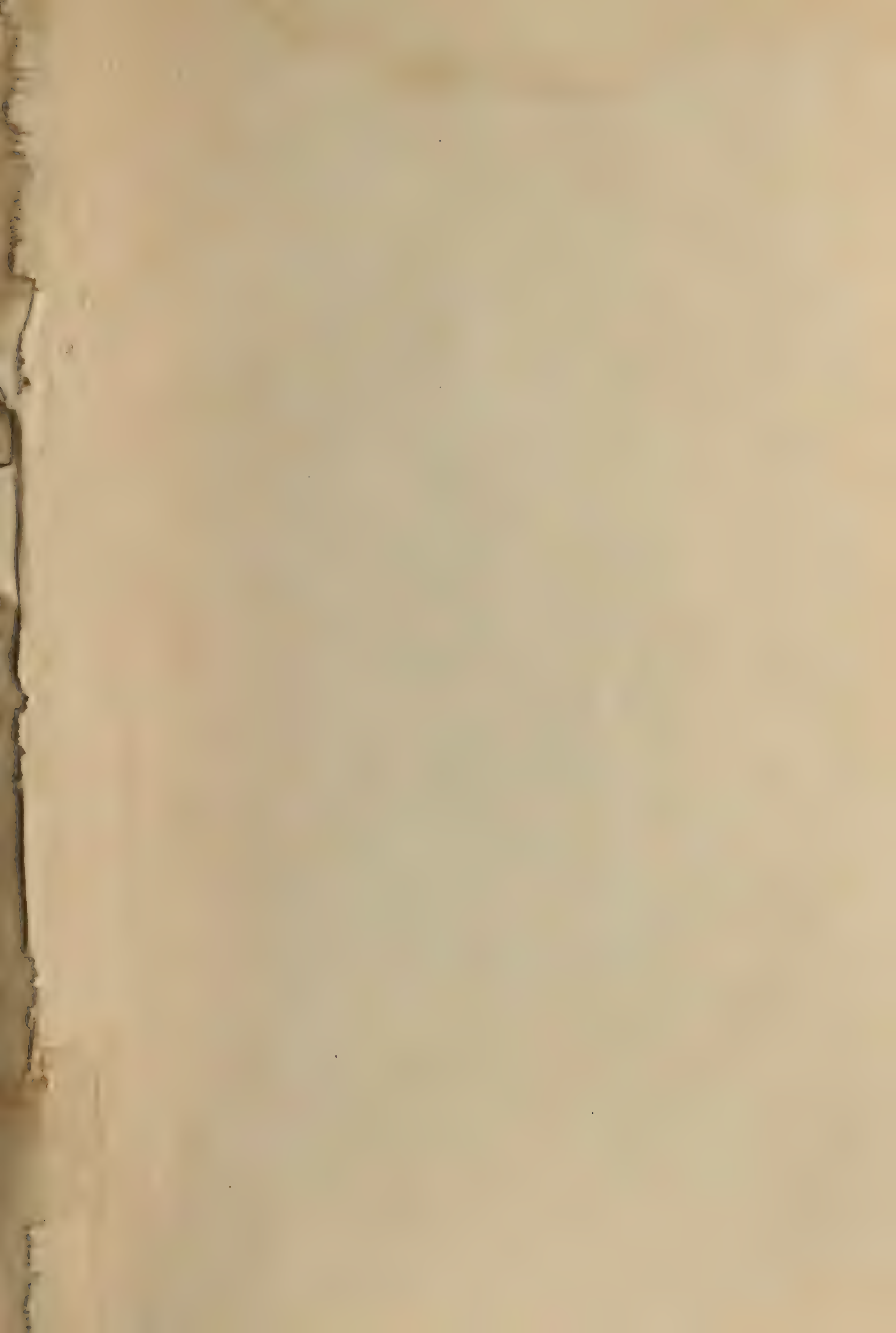

LIBRARY
JUL 28 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

卷頭的一句

這本書的名目，也可以改成『獻給願上文藝戰線的勇士』！

白濤

一九二七年十月，在西湖。



卷頭的三章

——當個宣言——

一

我在這本書的開卷，首先要求讀者諸君的，就是千萬不要把它看成一部尋常的編譯物：這書乃是我的重要的研究兼介紹的工作之一種；我深信這個工作不是盲目的工作，換言之，不是瞎研究，瞎介紹。

我起初本打算弄一本有系統的文藝論，後來覺得事實上不可能，而且也不必要，也太機械，太沒有興趣，太乾燥，於是便化整為零了；但

裏面仍然潛伏有統一的線索，是不難以看出的。——就量上說，這本書是很小很小的；就質上說，我覺得它已經是很不小很不小的了。

因爲我老早就想從事於文藝一道，可是不大懂得文藝的原理，所以才來硏究文藝，所以才弄出這本書；換言之，這本書是爲我自己的需要而輯譯的。拏自己需要的東西，公諸世上的同好，這是我刋布這書的唯一的趣旨；根據這個趣旨，於是就把它起個『給志在文藝者』的名目。

* * * *

其次要告給諸君的，就是我弄這本書的除了『爲自己的需要』以外的動因了。

有個朋友曾勸我弄一本與新聞紙有關係的文學書，揣度他的意思，

必是想叫我對乾枯如化石，麻木如殭尸，陳腐如臭肉的中國的大多數的新聞記者的頭腦中灌些文學的成分，我覺得這實在是吃緊的事情；只是一般的文藝觀如不改變，這種工作，恐怕是難以得到什麼成效的：這可以說是我弄這本書的動因之最大的一個。

上述的乾枯的，麻木的，陳腐的報紙——專以諂媚壓迫階級抑制被壓迫階級爲能事的報紙——每天少不得要強逼着我看它一回，這苦痛不必說了；尤其苦痛的，就是同時也一定要被所謂『報屁股』者的臭屁燻一回，——這眞是我的大大的苦痛：這種苦痛，我吃的不知道有多少年了。幸喜我一向拏定主意，絕對地不看醜惡的『報屁股』，不然恐怕早被『報屁』燻死了。但我終於要受『報屁』的燻嗎？不，不，我決不願

意長久地受它的熏：這又是我弄這本書的一個動因。

拏定主意不看『報』上的醜惡的文字，這可以說我自有生以來最可慶幸的事實；唯一的原因，也是我一向總沒有得着『茶餘酒後』的工夫呵！最不可慶幸的，就是貍貓……漢光武……『國產影片』……的劇場中，我也到過一兩次，並且在早年還同貍貓式的作家碰過一兩次頭：這個慶幸和不幸，也算是孕育這本書的一種細胞。——到所謂『國產影片』的劇場中的痛苦，自然比到貍貓式的劇場中的痛苦少輕一些，但實際上也是差不多的。

※　　※　　※　　※

『貍貓……』『報屁股』以及類似『報屁股』的小報和畫報……這

些不都是中國現代的一大部分的人的玩弄品嗎？但是這些墮落的東西，究竟是從那裏產生出來的？提起這個問題，我就不能不聯想到—當然要聯想到—那個被前世紀的法蘭西的大文豪斯丹大爾所稱做的國際大道之上的强盜，被現世紀的法蘭西的大文豪羅曼羅蘭所稱做的百頭怪物，世界惡魔，自由之敵，文明之敵，吸人血的烏賊……的帝國主義者了！

有個朋友告我：『貍貓……不能說是「中國」的藝術墮落，實在是「租界」的藝術墮落，換言之，是帝國主義者的毒網撒布的地方的藝術墮落！』我十分地承認他的話。

我以前研究新聞學會發見帝國主義者從新聞—包括通信社和華字報館—方面侵略中國的可驚的事實，近年研究文藝，却不料又發見帝國主

義者的侵略的毒手，竟伸入藝術裏面了！它們的方法，大致：(一)雇用墮落的腐化已極的『文人』辦小報，專門提倡墮落的，腐化已極的事情，與用鴉片，嗎啡等等無奇不有的毒物以毒害中國一般人的性靈同樣地以毒害中國青年的性靈，阻礙中國文化的進步；(二)在它們自辦的宣傳用的華字報的『報屁股』上傳播與(一)同樣目的的東西；(三)縱容中國流氓開辦墮落的，腐化的民衆娛樂場——即遊戲場——擺布種種樣樣的墮落的，腐化的遊藝；(四)足以陶冶性靈的地方——如公園博物院之類——絕對地不許中國的民衆進去，享受那性靈陶冶的恩惠，——這一層受害最狠的，是可愛而又可憐的兒童：這僅僅是舉其大綱，其餘細目，是不便在這裏一一把它羅列出來的。

帝國主義者的藝術侵略，就表面上看起來，與爲一班奴隸的歷史家所稱讚的强盜式的帝王的侵略——愚民政策——是相似的；但一考察它的實質——內容——實在比那些强盜式的帝王的政策更兇萬倍也是不止的！

帝國主義者的毒網撒布的地方的中國的『文人』，因爲他們的生活——尤其是精神生活——是變態的，畸形的，所以他們的作物，也成變態的，畸形的了。這種變態畸形的作物，如今正在中國——尤其是大江南北——的大多數的青年的內心裏作着禍哩！這實在是咱們文藝界的一個最吃緊的問題，也是文化進展上的極大的阻礙。——無數的腐化報——包括腐化的新聞通信——和無數的腐化書——尤其是教科書——都與帝國主義者專門用以滅絕東方民族的鴉片，嗎啡……毒品同樣地在上述的地方產生出

來，流布出去了！

曾在語絲第一一二期上發見與我的意見差不多相同的意見，就是豈明的閑話中『上海氣』那段文字；原文請看原報，我無須來抄寫它，單說怎麼叫『差不多』？就是豈明有『「上海氣」是一種風氣，或者是中國古已有之的，未必一定是有了上海灘以後才發生的』的疑問。豈明君若是更進一步去考察考察鴉片，嗎啡等等毒品……狸貓式的墮落的，腐化的戲劇和小說……天主耶穌教……『野雞』的沿街拉客術……是不是『中國古已有之的』，便知道他這個疑問是多餘的了。——中國——尤其是大江南北——『古已有之的』，單就文藝方面說，是律詩，是詞章，是才子佳人的小說，這些固然都是下劣的東西，但決不是可以與前文所說

的墮落的，腐化的文藝乃至鴉片，嗎啡各色毒品相提並論的。——不要說藝術作品了，就是做極普通的文字，要想把它弄好一點，必須那作者能夠與自然相接觸才行，——至少在某一定的時候與自然相接觸；因此，死住到S埠這種地方—即愛羅先珂所稱做的『荒島』—的『文人』，決乎產生不出高尚而有價值的作品，當然要產生帶『上海氣』的作品；而住在別的地方—如北京或西湖等處—的作家，却常常以滿意的作品，供給我們，——絕對看不出『北京氣』或『西湖氣』來：這就是前者的自然享受的『人』權，完全被帝國主義者剝奪淨盡—精神弄成變態畸形了—的緣故，——我覺得這是極簡單而極容易明白的事情。

照以上所說：帝國主義者的新聞侵略，毒品侵略，藝術侵略—這三

大種很利害的侵略—是在密切地聯繫着的。響亮一點說：帝國主義者所雇用的專門製造亡國文藝—足以毒害咱們民衆的性靈，阻礙咱們文化的進展的文藝—的『文人』，原是爲帝國主義者担任宣傳，專門破壞中國的一切文化上的建設—尤其是國民革命—的『新聞記者』—尤其是『報屁股』記者—一流的人物呵！這是多麼可怕的事實呵！——但這竟然是一般人—包括『國民革命家』—不大注意的事實！

* * * *

與帝國主義者的藝術侵略同樣的並且是有連帶關係的要緊的問題，就是民衆藝術和革命之問題了。

在無數的『打倒』標語中竟找不出『打倒腐敗戲劇』的標語，這就

是在『革命』大軍雲集的H城，仍有『貍貓……漢光武』一類的醜惡無比的——始作俑於帝國主義者的治下的——提倡封建主義的——戲劇的市招和它附帶的醜惡無比的畫圖，高懸於民衆唯一的『娛樂』場所的門口的緣故呵！

試將專意傳播因襲的謬見謬事——還說不到違反時代——的腐敗戲劇的對于人心的侵略與帝國主義者的種種侵略——尤其是藝術的侵略——同放在公平的天秤上稱一稱，可有輕重的分別嗎？我想重的一頭，還是在前者哩！

一天的晚上我偶然走到演漢光武戲的戲場，——正是『王莽吃大糞』的一場：只見台上打着灰白色的『奸臣』臉的王莽高唱『唉！倒霉的

王莽呵……』霎那間雷鳴似的掌聲和叫贼聲就哄動於台下。我們從這裏可以看出傳統的思想浸潤於H城的一般人—大多數的民衆—的頭腦裏是多麼的深，多麼的牢了。有這樣民衆的地方，怎能夠使民治上軌道呢？我又曾見某工會致某偉人的電文中有『軍事發展甚速，民衆勢力，瞠乎其後……革命前途，頓呈險象……』的話。我想正告那個工會：在『漢光武……』一類的腐化劇場中的觀客不減至零數以前，『民衆勢力』是決不會『瞠乎其』『軍事發展』的前的！

我又曾在大羣人擁擠的地方，聽革命軍宣傳員的演講，看見那成羣的聽講的人物，仍然是『漢光武……』劇場中的人物，可是在那宣傳員的頻頻地發出的熱烈的—至少比王莽的呼聲熱烈些—的呼聲，鼓掌的實

在不多，叫喊的更其少了；我想他們聽說帝國主義者和梟雄們的倒霉，是決乎沒有王莽倒霉有興致的。

這樣看來：中國舊式的民衆藝術，眞非改造不行，眞非打倒不行，眞非另創不行！再申說一番：光知道愛好墮落的腐化的文藝的民衆，縱然處到成功以後的革命國家中，彼等也只能做權勢者—獨夫主義者—的傀儡或工具，是决不能做主人翁的。或者有人主張：『革了命之後，再行設法改造民衆的藝術觀，使他們向上；換言之，必定先革命，然後民衆的生活才能向上。』這固然也有道理；但我恐怕是難以如預期那樣的成功的——至少這種革命的根基是不穩固的——說動搖馬上就要動搖的。這種事實我是親眼觀察過的。所以咱們今日唯一的要務，就是先去

創造以民衆爲對手的文藝，以圖改造民衆的頭腦；同時武裝的革命—卽强制的改造—不是不必要，不過做這種革命工作的人，如果不積極地去做使民衆思想向上的文藝工作，換言之，不與眞正的藝術家相携手，不但那武裝革命的工作不容易成功，恐怕還會在『革命』二字的頭上生出『反』字的。

※　※　※　※

關於前邊所說的『報屁股』和腐敗戲劇的事情，在最近的刊物上，我找到了可以作我的議論的相當的援助的，就是星期評論上朱應鵬著的肅清腐化思想與革命後的戲劇兩篇文章；現在鄭重地把前者的最後幾段選錄在下面：

『現在我們查考這種腐化思想宣傳的機關，不僅是同善社一種。同善社所吸引的，是官僚，政客，紳士，僧道及一切高等遊民。此外尚有兩種宣傳機關，就是「舊劇」（包括灘簧，說書一切雜技）與所謂「報屁股」者。戲劇所吸引的，是太太，小姐，工人，商店夥友及一切不識字民衆。「報屁股」所吸引的，是學生，青年，商界及一切中產階級民衆。

『這幾種機關，宣傳腐化思想的效力，非常偉大。同善社還帶半秘密性，而舊劇與「報屁股」俱是公開的活動。

『我們國民革命軍所到的地方，先將同善社發封了，這是大快人心之事；但對於舊劇及所謂「報屁股」也者，尚少注意。

『現在就上海一隅而論，戲場（包括遊戲場，書場，影戲場等）不下六十餘所，平均計之，每日至少有六七十萬人受這種陳腐思想的陶鎔。「報屁股」如上海最大報紙，每日銷數均在十萬左右，平均計之，每日至少有二十萬人受「報屁股」的陶鎔，其餘尚有「報屁股」式的小報，每日亦不下幾萬份。這在民衆思想方面的影響，實在可駭。

『舊劇所提倡的陳腐思想，與同善社一般無二，這在看過舊劇的人，都能明瞭，不必贅言。

『「報屁股」在表面上看起來，似乎較勝一籌；因爲他們愛學時髦，稍稍參了新聞性質的東西；其實，思想上是根本腐化的。楊明哲同志在上期星期評論上，有一篇新聞紙黨化起來已經把「報屁股」的劣點說得

很淸楚。我以爲除了楊同志所說的幾件外，更有一種最惡劣的地方，就是所謂「胡調的態度」。這種「胡調的態度」就是對于一個人，一件事，在他們的觀察點上，無所謂是，無所謂非，專用一種袖手旁觀，不負責任的冷笑熱嘲的話，去批評，麻木旁人的是非心；這和生毒瘡的人，聽人家嫌他臭，齷齪，便故意把自己的瘡毒，沾染到別人身上，使人家也不得乾淨是一樣的心理；這種心理能夠破壞一切政治，教育，及社會運動等等，正是陳腐思想的變態作用。

『所以我們覺得，要腐化份子失去了傳佈他們思想，勢力的中心，非再將舊劇及所謂「報屁股」一者加以嚴厲的改革不可！』

我所以說朱君此文可以作我的議論的『相當的』的援助，而不說它

是『有力的』的援助者，是因爲朱君沒有看到這種腐化戲劇和「報屁股」的背後，隱隱然地——也可以說是公公然地——潛伏着帝國主義者及其大小走狗的緣故。

※　※　※　※

與民衆文藝連帶地要急須改造的，就是文體；我以爲這也是一而二二而一的問題，換言之，是文藝革命過程中的一段吃緊的工作。

從歷史上看起來，中國人的——尤其是H城的人的——頭腦，似乎是自唐宋以後漸漸地弄成無機的，『馬虎』的，非科學的了；如果我這個觀察不錯，我以爲最大的原因，就是中了律詩，詞章，八股，墨卷……的毒了。如今這毒是同帝國主義者傳來的鴉片毒一樣地，有的戒除了，有

的還在吸，有的實在戒不了；又同專制魔王遺留的纏足毒一樣地，有的解放了，有的還在纏，有的實在放不了：遂弄成這種畸形的，無機的，半死不活的，烟鬼式的，纏足式的社會來！我覺得要想改造這種畸形的，無機的，半死不活的，烟鬼式的，纏足式的社會，除了趕快打倒帝國主義和封建思想以外，必須趕快改造文體。

一個過去的例證：中國近來一般青年的頭腦，是比以前顯著地成整理的了；做這個整理工作最出力的兩件東西，就是語體文和新標點了。但是大多數的『文人』—尤其是過了青年期的『文人』—仍舊不會，並且不願意作語體文，用新標點；因為彼等的頭腦已經硬化—成了化石—不能夠整理，即整理不動了。——沒有整理的頭腦的人，是沒有收容整

理的思想的能力的。

但是一般舊式的人物會說：『我們使用的文字，是「簡潔的文字」。』其實乃是抽象的文字，是模糊的文字，是乾枯無情的文字。——中國的舊式文體是很長於做乾枯無情的文字的，——尤其是如公文，佈告，商業信札之類；究其所以長於做乾枯無情的文字者，就是因爲它具有爲一般老朽的人所誇稱的『簡潔』。更嚴密地說：中國所以通行這種抽象的，模糊的，乾枯無情的文字者，就是因爲中國大多數的人——尤其是官僚和商人——的頭腦，是抽象的，模糊的，乾枯無情的；因此我們可以得到一個結論：頭腦抽象，模糊而乾枯無情的人，決不肯作語體文，縱然作也是作不好的，——彼等總覺得這太『不簡潔』——同時又得到一

個結論：要想使一般人的頭腦都不抽象，不模糊，不乾枯無情，非嚴格地廢止抽象的，模糊的，乾枯無情的舊式文言不行！——我覺得中國舊式文體之必須趕緊改造，是同中國的舊式的糊塗賬簿之必須趕緊改成新式清爽簿記一樣的；並且是同中國音樂的舊式字譜必須趕緊改成新式五線譜類似的。——要之：改造文體，不僅是文字本身上的問題，實在是改造這種無機的，馬虎的……社會的問題！

目下應當趕緊改造的文體，就是公文——即如充滿官僚氣的佈告——一類的文體；但是大大小小的革命家似乎都不注意于此。曾見H城的牆壁上貼有『照得打倒帝國主義……』的文告；『照得』與『打倒』連接到一起的文字，是多麼的不調和呢？況且『照得』這種字句，又是毫無意

義可言的字句呢？

文體改造，不是咄嗟間能夠成功的：程序的第一步，必須先行儘量地輸入外國—我以爲照中國文體情形應當注重法國—的文體；輸入的多了，文體自然而然地便改造了；文體改了造，人們的頭腦也隨着改造了；社會也有改造的希望了。

再舉個例證：中國舊式戲劇和小說等遇着難關的時候，一定要拉出神仙來；這與中國式的處世哲學遇着必須費一番唇舌或手脚或心思的事情的時候，就要用『馬馬虎虎』的話來『搪塞』來『敷衍』是一樣的：兩者同是從『馬馬虎虎』—即『何必認眞』—中生出的。

* * * *

諸君看罷以上的所說，必定要聯想到『革命文學』的需要吧。但我想着『革命文學』這個語句，是根本地沒有意義的；因為從根本上講——從文學的趣旨在改造並促進社會生活使其向上的一個要點上講——凡是可以稱為『文學』的，沒有不是革命的（這裏的『革命』二字當然是廣義的），否則便不成為『文學』——便成墮落了的人的玩弄品了。

我的朋友W君在H省的一個鄉村努力地做教育的工作，一天他到K城，有位『教育家』問他：『你的村裏，可辦有平民學校？』他答道：『沒有；因為我的村裏沒有貴族。』——我以為在眞正的教育的領域不當有所謂『平民教育』與在眞正的文學的領域不當有所謂『革命文學』是一樣的。

二

這一項說的差不多盡是關於本書的事情。

＊　＊　＊　＊

如有人問這本文藝論介紹的是什麼『主義』，我可以答道：是『無主義主義』；換言之，『自由解放』這個新時代的語句，就是這本書所持的『主義』。

＊　＊　＊　＊

某年的夏天，我住在H省C村的友人拱那裏，時常聽見對門的一個村婦罵雞的聲音，眞叫我厭惡透了。把這種厭惡告給拱，拱說：『這是

很好聽的音調；——你聽她每罵一回的結語的末一字，都落在「獨」字上。』我又天天聽見附近的驢的高聲的叫喊，拱說這叫聲也是一種音樂：我當時以爲若照這個說法，那麼推糞蟲和老蒼蠅的嗡嗡，都是音樂了。我對於音樂雖然不是一竅不通的門外漢，但我終惑疑拱說；只因他是在音樂的理論和實際上積有長年月的修養的人，並且他說這話，並不是戲談，乃是他平素考察所得的見解，所以我也暫時地默認它了；不料後來竟在松浦一的文學的本質裏面發見關於這種理論的精細的解釋（見頁一九）。

說文學的事業等於彌陀的功德（見頁三七），這種意見，請諸君不要誤解：文學者在他們創作的心境中是不應該懷着什麼『功』和什麼

『德』的觀念的。一懷了『功德』的觀念，那作品是不會好的；反之，不懷『功德』觀念，單從他的生命之流中自然而然地迸射出來的作品，是自然而然地可以給他的現在乃至未來的世界造出無量數之多，無比類之大的『功』和『德』的。

＊　＊　＊　＊

與我很有關係的一個兒童，寫信叫我給他買『文庫□編』，眞把我弄個莫名其妙到極點！實在我—在混混沌沌的出版界和著作界浸沈住身子有年的我—不知道到什麼地方去買『文庫□編』；後來無意中走進一家腐化書局，才從那張腐化目錄上看見這個奇怪的名目；及至取出一閱，封面上印着『□□□先生鑒定』，我想它的內容或有可觀，誰知裏面盡

是選的策卷式—連『洋八股』也說不上—的現代中國的腐化中等學校學生的『課藝』。我素來是極力主張打破這種腐敗不堪的『課藝』的，所以我就不能夠替這個前程遠大的兒童代辦這種違反良心的事情了。—我以為這種『課藝』如果不加一番徹底的改造，—最好根本廢棄，—中國的民族性是不會得到健實的發展的；詳細的理由，就在生活與文藝那一篇裏頭。

* * * *

有名的革命哲學的著者一天來我這裏。——我們談到關於未來派畫的事情，他順手拿過魯迅譯的苦悶的象徵，指着那個封面對我說：『據說這是未來派畫，你看是什麼意義？』我接住便說：『不同一切惡勢力

妥協！』他在我這句答語將了未了的當兒，便又大聲地說：『打壞一切！』

寫到這裏，我就想起日本改造社在報紙上所登的，本文用三號字排的，苦悶的象徵的出版廣告了：那廣告的全文，我是記不得了；但使我的頭腦中永遠留下的一個明顯的影子，就是『不同一切惡勢力妥協』！——我想這個『不同一切惡勢力妥協！』正是方今做文藝家的很好的目標的一個。

廚川白村對于精神分析學者的文藝創作之動機，發自『性的渴望』之說（見頁六六），不能完全贊同；我也以爲這絕對不是一概之論：像關雎那樣的戀歌，不必說是發自『性的渴望』；但像拜輪的哀希臘，能

說它是發自『性的渴望』嗎？若是說文藝家的創作，都是發自『性的渴望』，那麼，文藝家的『性』滿足—不渴望—的時候，就可以停止往筆嗎？恐怕沒有這個道理；並且在任何文學史上也恐怕找不着這種例證。

＊　＊　＊　＊

我在這書中選譯的小泉八雲（赫倫）的幾篇文藝論，我覺得都是最切實用處的論文。講到小泉八雲，我文藝界老早就有人介紹過，我也不來重說。單說如今所介紹的他的幾篇文藝論，原是距今二十二年前他在日京帝大做教授時的講義。（廚川白村就是當時受他教的一人；他的文藝論—即如苦悶的象徵—就可以說是根據小泉氏的文藝論而闡發出來的；本書所以把小泉氏的論文列入廚川氏論文之後者，這完全是編制上

—理論文放在實用文前邊—的關係。）但小泉氏的文藝論，在當時却沒有刊行，紛紛地將它編譯出版，乃是近幾年的東西各國的事情。——小泉氏的文藝論，雖然都是很切實用的論文，不過有好些地方我覺得太瑣碎了；本書中所選的三篇，就是持的留精采去瑣碎的方針。爲什麼删去和删去些什麼，我不願說它；唯有起先本已删去，隨後又行加入的文學社團之弊害和效用一文最末一段（見頁一八三）的原因，我想說它一說：我最初要删去那一段，是因爲我嫌它的資本帝國主義氣味過於濃厚的緣故。但後來我又想着那一段確是甚必要的；因爲我確知道中國有多少優秀的作家，因受『卑劣的出版業者』的不正義的損害或阻礙，遂致把彼等引入別途，或使彼等陷于不幸的深淵的事實的；我並且深信現代中國

文藝界—包括報紙副刊和雜誌界—的不能得着眞實的發展，所謂『卑劣的出版業者』和專門壓搾投稿人心血的報紙，雜誌編輯者太多，也是一大原因，——有好些出版業者和報紙雜誌編輯者對于投稿人或著作人的致策，完全是帝國主義的，——也可以說是上海式的『殺猪玀』的！（卑劣的著作人太多，當然也是一大原因；但這不在本文範圍之內，可以不來說它。）只是從根本上說：我們必須要考究那『卑劣』和『不正義』的根源，設法把它挖出，拋到九天以外絕無人烟的地方去！明白點說：我們要知道出版業者—即『社會的職業者』—之所以卑劣，所以幹出『不正義』的勾當，並非出版業者的罪惡，乃是社會組織不良—『卑劣』—的緣故；因此，我們要想打倒『卑劣』和『不正義』的出版業者，必須

先行打倒不良的社會組織，僅僅靠『老練的律師和顧問』是不行的！換言之，資本帝國主義—也可以改稱『壓搾人血主義』—一天存在，則社會上的一切詐僞和欺騙種種述不盡的惡德，也是要一天存在的。再申說之：我們當前的大敵，就是資本帝國主義；同時我們著作的目的，絕對不在『利益』，——『利益』目的之著作，是決不會有永久的生命的；而用『律師』去同資本帝國主義爭鬥，這算是跳入資本帝國主義的圈套了。更進一步言之：假使社會上沒有『卑劣』和『不正義』的人，沒有詐僞和欺騙，沒有資本帝國主義乃至一切惡魔，那我們做著作人的，就完全把筆擱起，有何不可？只緣有『卑劣』，有『不正義』，有詐僞和欺騙，有資本帝國主義乃至一切惡魔在這個光天化日的世界上生息着，

蠢動着，所以我們要拿筆來同彼等戰鬥，所以要打倒彼等，——所以才有著作家——尤其是文藝作家——這一流人的存在。照這個論理極端地推論下去：『卑劣』和『不正義』……的人之生息蠢動，未嘗不是文藝家的頭上高照的福星哩，否則恐怕要發生材料缺乏之歎的吧？——雖然，在這個過渡而未達到彼岸之前，著作家們——尤其是文藝作家們——爲維護自己創作的生命力起見，爲維護個人人格的尊嚴起見，照小泉氏所說的那樣的社團，也是最得當的『治標』的辦法。

* * * *

叔本華的關於思考和讀書與書籍兩篇固然都是極眞摯極熱烈的文字；但我總覺得叔本華的話，講的都未免太是嚴格了。絕不受任何人的

思想的影響的學者或思想家，恐怕是很少很少的吧。單就我所知道的最眞確的事實說，愛倫凱的思想，是受了尼采的影響；尼采的思想，是受了斯丹大爾的影響；而叔本華的論文中，處處引用別人——如歌德——的語句，這可以斷定他的思想，也不是天生的了。我們必須注意的：『思想』是隨時代而變化而改造的，不會變化不會改造的思想，恐怕是少有的；因此，後時代的人，確有收集，整理，估定前時代的思想的必要：思想和社會，都是這樣地進化的。所以做學者或思想家的人，決不能不參攷別人——尤其是前時代的人——的思想；只是他的整理的，秩序的頭腦裏面，無論容納多少思想，也是不會混亂的。

※　※　※　※

從前我在日本東京，每回散步到S町的夜市的高聲叫賊大賤賣的新書攤前，便感覺一種說不上來的恐怖和悲哀；後來這種恐怖和悲哀，又移到上海的F路一帶的書肆中的一折起碼的廉價部了——叔本華的讀書與書籍一文，算是把我這種恐怖和悲哀的原因道破了。——任貨幣市場是以劣幣驅逐良幣爲原則；在書籍市場是以良書驅逐劣書爲原則。

* * * *

照叔本華的天才論所說，天才對於宇宙和人生的態度是客觀的……。我以爲任何人——包括天才——對於宇宙和人生的態度都是主觀的，沒有客觀的一回事；不過天才的主觀，範圍比常人的 主觀特別地 廣大就是了——卽所謂『小我』與『大我』之區別就是了。申言之，一切人的活

動，都是爲己，沒有爲人。天才的活動，雖也不是爲人的，但可以說是『利人』的。常人的活動，雖也是爲己的，可是有時候它竟會成『害人』的。說個比喻：天才是常常留心看不要叫他的鄰居的房子失火，因爲鄰居的房子失火，必定要波及自己的房子；常人——尤其是所謂『小人』——是常常想燒鄰居的房子，並不是他不怕波及自己的房子，他是不知道會波及的道理的；天才對於這種道理，早已透徹骨髓地明白了：這當然是個極端的例證，但大體上天才與常人的活動和用心的差別是這樣的。照此說來，天才與常人的比較，不過是智力多寡或有無之比較；關於這一點，叔本華總算看得到，說得出了。——偉大的天才，不但常操心要救鄰居的火，還想救任何地方的火。常人們至多不過知道鄰居的火

是當救的而已。又天才如果認出某所房子裏面藏有妖魔古怪，無論是不是與他爲鄰，他都要設法去燒却它的！

* * * *

許多人說叔本華的哲學是『厭世』的。我沒有研究過叔本華的哲學的體系，單就我所介紹過的他的幾篇論文—即如本書的三篇—看起來，決不是『厭世』的，換言之，他不是否定人生的，實在是肯定人生的；不過因爲他把人生肯定過火了，遂致被淺識者流誤會成否定的了。更申言之：在一班醉生夢死，絕不知道認眞地考究人生的意義和價值——即『無思考的』，『愚昧的』（見頁一九八）的人們的眼睛看着，叔本華的學說，的確是『厭世』的。但是，假若照叔本華所指示那樣思考的方

法思考一下，便可以明白叔氏的學說，不但不「厭世」而且是愛世的了；換言之，他是想積極地改造宇宙和人生的。——他雖然沒有給我們提示出具體的改造方案，我覺得他給我們留下的暗示是已經比明白說出方案有力的多了。——沒有悲觀現世的天才的呼聲，是決不會產出樂觀的世界的。

不迎合潮流，常在潮流的先頭，常做文化之前驅者，常做時代之預言者，這便是叔本華的學說中的骨子之一個，也是一切藝術家應守的通則。

三

最後，更拉雜地寫幾段我對於文藝的小感想。

* * * *

無論研究什麼學問，都應當有個目標。我以爲研究文藝的永久的目標，就是王爾德所說的以藝術創造生活（見頁一〇六）。

* * * *

『「新詩」我們不敢領敎！』這是某年我在S埠的一家書店，聽見書店經理答覆替某文藝家介紹出版某書的某思想家的話。——聽說『新詩』的銷路都不大好。『銷路不好』原不能就斷定作品不好；只是我們平心而問：近年坊間出現的『新詩』是不是『詩』？是不是『新』？僅僅把平凡乾枯的散文—沒經過音樂的洗練，性靈的陶冶的文句—絕對不

能入樂譜的文句—分句地排列出來，能否算詩？所謂詩是『作』成的，可是『寫』成的？詩可有新舊的區別？

不知音律的人，不算完全的人；不知音律的詩人，不算完全的詩人。

* * * *

在某處我曾看見掛有『文章移造化』的聯語，我覺得這一句話，可算把文藝的實在權能說明了。——我相信世界一日存在，文藝家的使命即一日不會消滅。

作品是作家與『自然』結婚後所產生的愛之種子——即作家的很優秀的兒子；換言之，文藝家的本質不滅，繼續於彼的作品中而生存。

一個人的生活，簡直是處處在爲藝術支配着的——時時刻刻都不能離開藝術；如果離開藝術，那人便成變態畸形的人了。

＊　＊　＊　＊

一個人每天的生活最醇化的時候，就是他張開嘴隨便歌唱的時候。兒童常常歌唱，所以兒童的生活，最是醇化不過的了。不會張開嘴歌唱的人，不是麻木不靈的人，便是狠毒陰險的人。

一個人每天的生活最寧靜的時候，就是他到廁所裏面的時候；因爲到這時候他才能拋却一切雜念，心境完全達到哲學家們所說的『一元的』的地步了。

＊　＊　＊　＊

誠然對於印象最深切的事物，是永不會忘記的；但是講到靈感，則一秒鐘前來到的感想，說不定就會在一秒鐘後走去，所以文藝家們應注意捕捉這個一秒，不可放過它。

＊　＊　＊　＊

就文藝鑑賞的原理上說，翻譯家應當完全用創作的態度—即完全用自己表現的態度—去譯書，如此那件譯品才能有得到成功的希望—才能把死文字弄成活文字—否則恐怕是沒人高興去讀它的吧。——我對於翻譯的工作，雖然不敢說『完全』是用創作的態度，但敢說心裏至少懷點『表現』的誓願。

白濤。一九二七年，九月，在西湖。

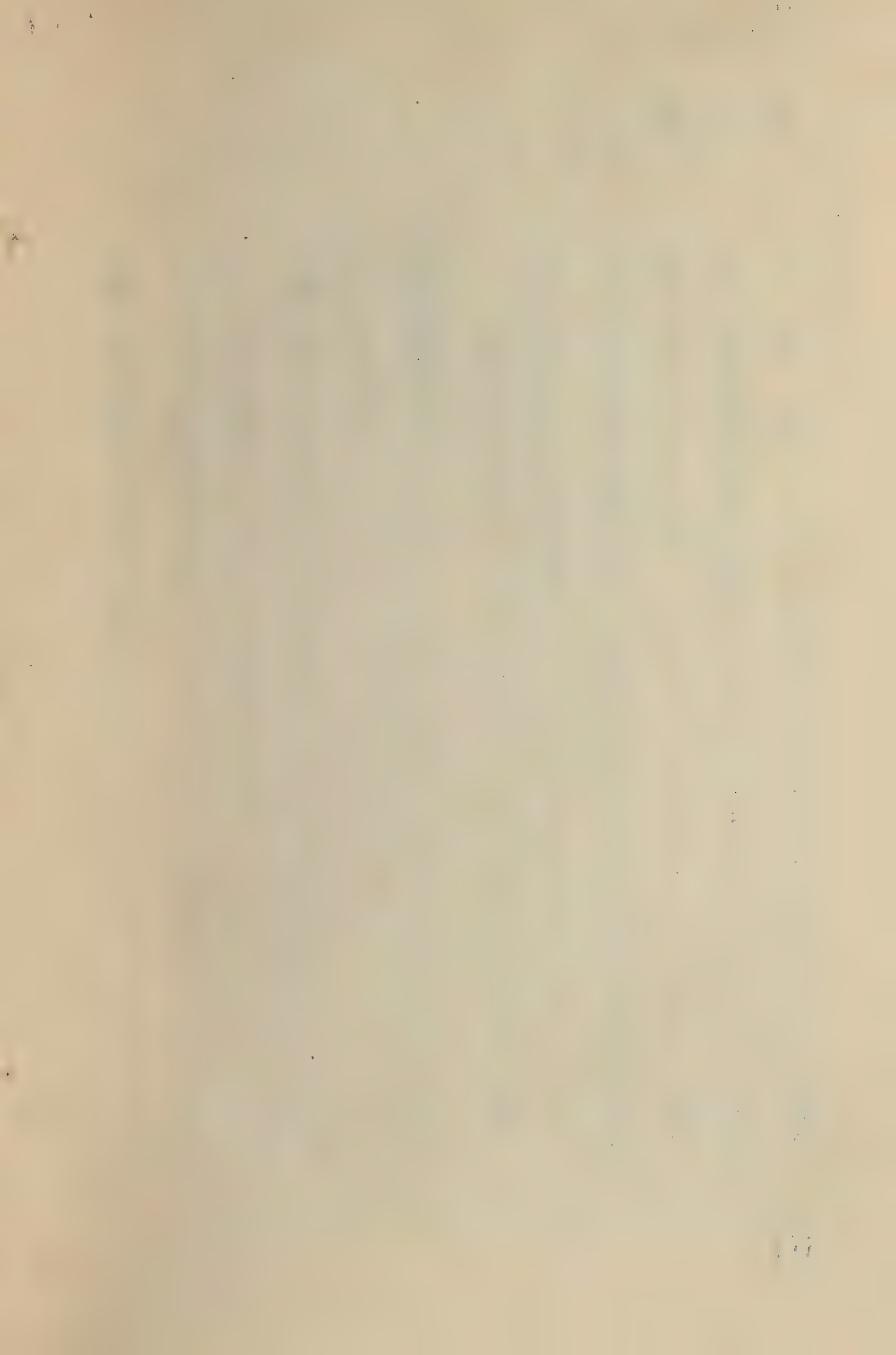
目次

上卷

中卷

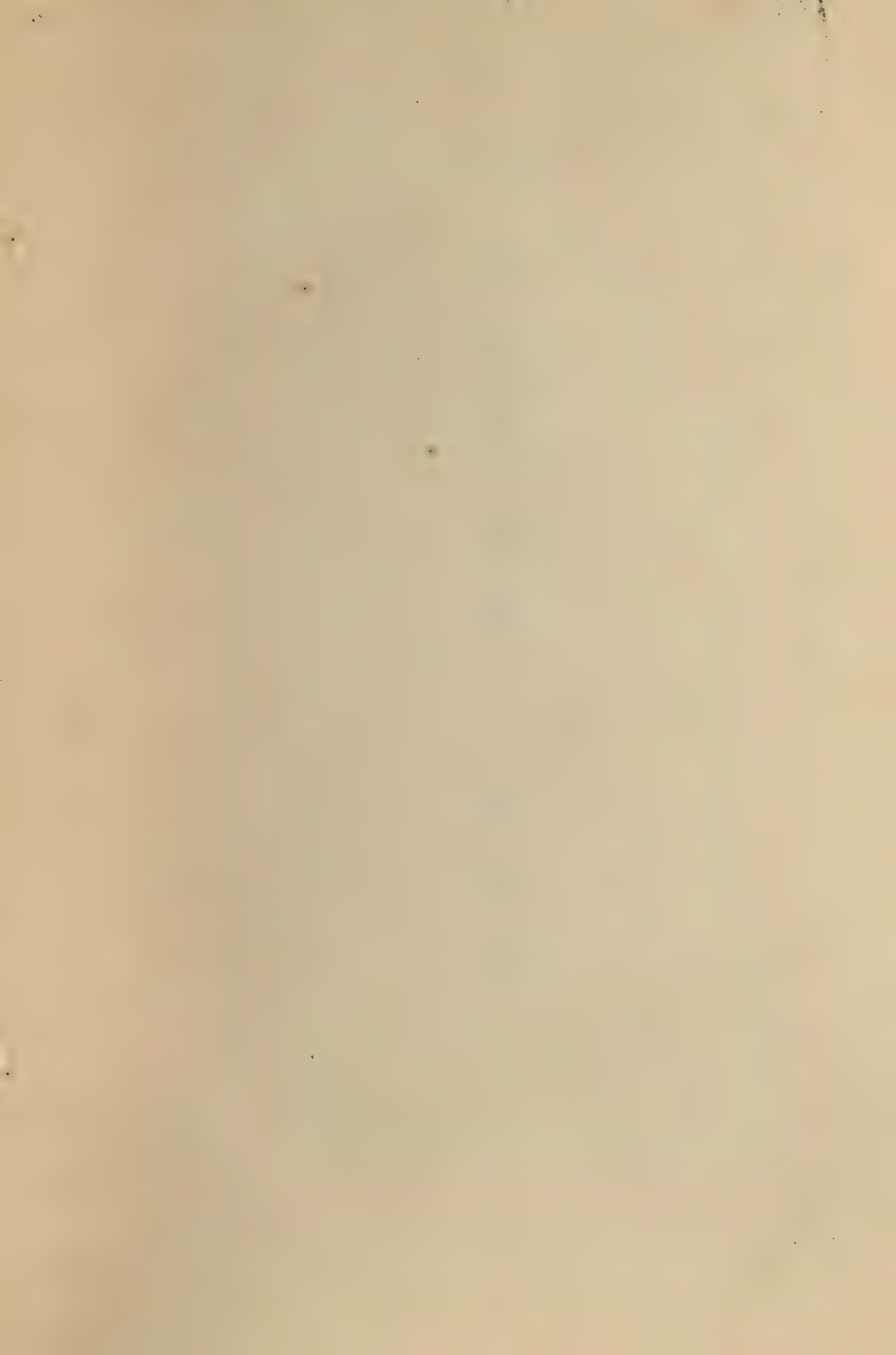
下　卷

附刊

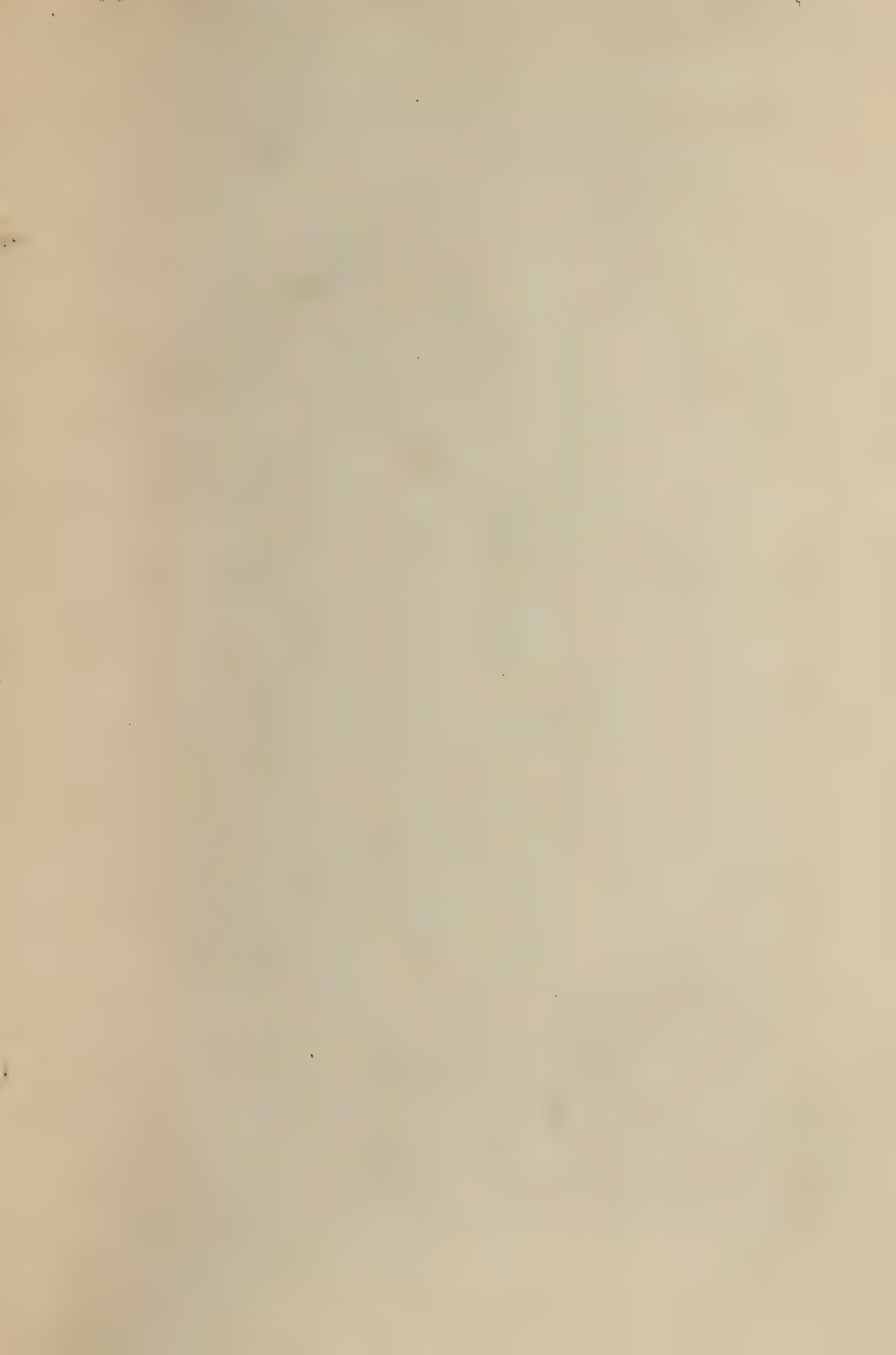


給志在文藝者

任白濤



上卷



文學的本質

一　文學的基本要則

本文要述說『文學』的本形——卽文學之究極的意味和它對於人類的使命。世間一切事物的外表，往往都被着重重的利害和因襲的皮，遂致不能叫人看出它的眞相。所以我們要想去觀察事物的本形，第一必須持個『撥開眼中所積滯的利害因襲的雲翳，回復天眞的視力，而使那物象的本形在大自然的光明中顯出』的態度。以這種態度對待物象，我們便不知不覺忘卻人是在『應該死的』的可悲的運命之下偈促地活着，而遂能夠常常聽見爲從天之一方吹來的爽快之風所打動的『自由』和『眞理』的聲響了。如今在『文學之本質』的標題下面述說文學的第一義，用的就是這種方法；申言之，卽把『文學』上頭纏繞着的利害因襲以及它

的特有的種種樣樣的國民性，一概剝去，想叫它赤裸裸地映於赤裸裸的我們的眼裏。

文學的本質原是人間的而帶有神性的東西；及至它成了作品而給人間社會做工具時，這纔分出國家，時代……的區別，而爲樣樣的人——專門學者或墮落書生——所擺弄；本來是個浸潤於人格的底部的生命之糧食，卻變成游戲的物品，變成利害的手段了：因此，我們要想考察文學絕大的威力，了解文學奧妙的道理，是必須喚醒本來的性靈，放開天眞的視力而把在它的外表蒙蔽着的國家，時代……的遮掩物剝取下來的；至於甚麼古典主義，浪漫主義，寫實主義，神秘主義，這一類的在文學的海面上一去一來的波濤似的區別，當我們的眼前，簡直盡是毫無價值的東西。但是我們不當排斥以國民性爲基礎的文明史的研究，同時也不當排斥以國民性爲基礎的文學的研究，因爲其中各有目的，只是我們所力說的，乃是文學之究極的意味和使命，如果不達到文學之裸體的地方，是不能使我們了解它

的；又那裸體是神聖的，不是尋常的肉眼所能看見的，並且不是可以用平凡的肉指頭接觸的：因此，我們希望研究各國文學和文明史的人，也應當在事象裏頭搜尋並思索與神性—卽宇宙之靈—相連續着的深邃而光明之道；我們所說的文學之究極的意味和使命就是在那裏盤據着哩。

文學的本形超越時間空間的制限乃至國民性等的說法，不是指着文學作品說的；因爲文學作品與文學是有分別的。文學成了作品而受樣樣的手的處理，是要帶上時間，空間……的色彩的，換言之，是要用作家的個性，色色地把它彩畫一番哩。那色色地彩畫出來的色彩，乃是那作家生活的痕跡——卽那作家從生活裏得到的精神的經驗。明白點說：文學作品從作家心裏產出的狀態，就是文學的精神投入作家之精神的染鍋裏，於是作家的感情之火，便撲撲騰騰地把它煑將起來，文學的精神遂在這沸滾的染鍋裏染上種種的顏色，作家慢慢地把那個煑透而染了色的精神取出來，弄成一種文學的形式，遂把它公諸世間。

文學作家是想在作品裏保留自己不死的生命的，讀者是想薰陶於文學之廣大無邊的空氣裏而爽當當地樂自由的生命的；換言之，眞的作者或讀者，是都能夠於文學裏面看出自己生命的復活的。

所謂『超越時間和空間乃至國民性』的簡約的解釋，就是『完全的自由』。這個自由的實體，就是沒遮掩的性靈的本眞：它是定要放出爽快無比的淸風，而使痲痺或死去了的性靈，藉着這個淸風而還元而復活的。這個淸風，如今業已吹遍全世的學術界；而感受其影響最利害的，便是繪畫。所謂後印象派，立體派，未來派，對於這個運動，正在迅雷似的急激地鼓蕩着；尤其是立體和未來兩派，積極企圖解脫一向束縛看藝術的鎖鍊。彼等的主張，雖是互有不同，概括說來，彼等是想逃出蔽塞的，舊的，死的世界而往光明的，新的，活的世界去的；是想從穢土裏實現淸淨之國的；是想破棄人世上的一切利害關係，而把那些統統包到永久的生命裏頭的：藝術上的覺悟，即文學上的覺悟，我們相信這個覺悟便是通

文學的根源的唯一的大路。

要之，不論它是什麼藝術和什麼派，只要能夠使那藝術與我們全人格及宇宙相調和，即達到『我就是宇宙』的境地—離開物我的境地—那感人生的痛苦的人和爲利害因襲束縛着的人，纔能藉藝術的因緣而得救哩；人人皆能如此，人世便成天國。

* * * *

新派藝術家又甚讚美韻律的情調——節奏；因爲彼等相信世界是個音樂—即韻律的情調—之流動體，所以彼等的任務在描寫眞實；又因爲唯有眞實的地方纔有生命的節奏，所以彼等的任務在描寫這個生命。舊派藝術家爲描寫實在的美起見，往往繪畫裸體，這對於新派藝術家沒有多大意味：彼等以爲裸體和穿衣同是人類；人物畫只要描寫那個人—描寫那個在宇宙之永久的活動裏永久的生命裏融合着的人—的活動，就算達到目的，不必專畫裸體。彼等既輕視裸體，更輕視直

敍的，造作的藝術，這不外乎是從彼等所主張的『眞實』和『生命及其表現』之處生出的自然之結果。輕視裸體和直敍的，造作的藝術之新藝術家，是不顧叫個人的智力和意志受甚麼拘束的。所以一入新藝術家之門：寫實主義便成了理想主義，理想主義便成了神秘主義，神秘主義便成了唯理主義了。藝術上的這種傾向，由立體派移於未來派，簡直是達乎其極：未來派中人受某詩人的指引而發布的宣言書裏有『我們須描寫精神狀態』，『我們不可不描寫的，乃是動力感覺』，『我們要驅逐裸體畫』，『近代的服裝之線與襞之調和，是與裸體引起舊畫家的性靈同樣地引起我們的性靈』，『我們的藝術乃是醉心於自然和力的藝術』……幾個條件：這眞算很得要領而很有意味的條件。

舊派與新派之別，要而言之：舊派是就空間—卽形體上—描寫『生命』及『活動』的；新派是就時間—卽精神上—描寫『生命』及『活動』的：但這不過外表的區別，眞的藝術家原無所謂新舊；因爲眞的藝術家們的寫作，無論對於

空間或時間，沒有不注重『生命』及『活動』這兩個要素的。明白點說，藝術上雖有某某主義某某主義的名目，而在新藝術家看來，這些並沒甚麼意味，彼等但知往永久的歡喜，永久的生命之處致力，着眼而已；不單只新藝術是這種的趨勢；晚近一切學問，一切思潮的進展，皆是取的同一的步調。

* * * *

這一章說的是文學的基本要則。次章更述說文學上的時間—即韻律—與空間—即形色—的種種關係。

二　文學上的時間與空間

古代希臘的赫拉頡利圖斯說『流動』為宇宙的本體，即宇宙的眞實在流動；畢達哥拉士的學徒，更以『數』論宇宙的構成而得着『世界是個音樂』的斷案；近代大哲學家叔本華發明意志哲學，而『流動』為宇宙本體之說遂又復活：如今

復經柏格森們的倡導，這種思想乃普行全世，而畢達哥拉士的音樂的世界，便當眞地現於我們的眼前了。約言之，現代人的趣味，是已經向『美』的一條路上進行，而把多少時代造成的人工的文明之城郭看成廢墟，把從青山綠水之上吹過來的爽快無比的風當作景慕之的了。

古代人——即原始人——的生活，不必說是時間的生活：彼等是藉音樂——即韻——而生而死的；換言之，彼等是無意識地認韻律之於人生是有重大意義的。

弗魯柏紐斯（Leo Perobenius）著的人類的原始時代（"The Childhood of Man." London, 1909.）的第七章記着關於鼓語的有興味的事情：據說美洲土人會用鼓談話並且通信；鼓就是在森林中的大樹身上挖成的半個鉢盂似的窩；使用的時候，用木棒兩根，據着那個窩的周圍，冬冬冬冬地敲出長短粗細的聲音，變化不一的調子；霎時間便依反響作用從天空的這裏傳到那裏，而使那裏得悉某種的消息——或是閒談，或是宣傳，或是問候，或是爭辯。最可注目的，就是藉鼓

語傳達的侮辱，比嘴說和動作利害的多。鼓語的基本音調有四種。除樹木外，又可以用口當鼓，於是這鼓語便成一種特殊的通用語了。譬如說『To-ŋo-lo-ŋu-lo-ŋo-lo-gu-lo』是水，海，河的意思；『To-lo-gu-lo-ŋo-lo』或『Ko-lo-gu-lo-ŋo-lo』是處置，手續的意思。

照弗氏所說：這種鼓語以赤道直下的非洲西部爲最發達；又西北亞美利加人也有同樣的工具；又某處所用的工具，木以外還有竹；更有把樹身截至幾尺高就叫它照原樣立到那裏做鼓使用的，樹身上並且刻些人物鳥獸一類的花紋。

鼓語在這些原始人的生活中，恐怕是佔最重要的部分；而就韻律上說，更可以說是彼等本能之美的活動。要之：鼓語對於原始人的生活，是有直接的利害關係的；而以韻律調和波動裏面捲入的聲音，乃是它的特色：因此，可以知道像韻律這樣的具有社會的價值的東西是沒有的了。原始人的生活，一切都是嚴守着自然的原樣，所以那個支配原始人而具有偉大勢力的韻律，便是一貫自然與人類之

宇宙生命的鼓動；是生命之純粹的表現：學術上的說法無論如何不同，恐怕也是不能離開這個簡單的斷案的。

＊　＊　＊　＊

英國劍橋大學英文學比較文學的主任敎授瑪克恩（Mackenzie）先年曾出文學之發達（"The Evolution of Literature." London, 1911.）一書，述說文學之起源和它的發達的徑路；在第七章原始藝術之韻律之處，於達到『聽見韻律的音響，我們便被它吸收去而成了它的一部』，『韻律的根源是在比言語和文字深奧的地方；韻律的愉快是在能夠滿足人的潛在意識的要求』，『獵人的快樂的宴會場中無論何處都有的三位一體，就是音樂，舞蹈，詩歌』，『在文明社會，則有音樂，舞蹈，詩歌的區別；而在原始未開化的社會，是以音樂支配住舞蹈和詩歌而使它助宴會的興趣的』，『那個三位一體的韻律，對於滿足人的潛在意識的要求，乃是最容易的工具；它並且能夠鞏固地結合住人類的同族，而使彼等混雜的生活中

生出秩序』等等結論以前，普遍地涉獵心理學者，哲學者各家之說而舉出說明韻律魅力的八種學術的假定；我們覺得都是很中肯而且沒有增加一種之必要的。

那八種假定的概略是：

(一)宇宙論的假定——說成長與衰弱，上昇與下降，混合與分離之偉大的韻律，就是規定萬物發展與分解的韻律；凡隔一定時間而循環不息的事物，無論是脈搏，是潮流，是蟋蟀的叫聲，是星星的轉動，都屬於這一類。人類所以爲韻律的魅力捉住者，因爲它是普遍性之一個表現。

(二)生物學的假定——說受用並知覺韻律，是一切生物共通的能力；而斷定原始人的生活—尤其是在求婚的當兒—重用韻律。

(三)言語學的假定——說詩和音樂的韻律，是從熱情的言語裏生出來的；但瑪氏在這裏夾入一個『果照此說法，那欷歔和悲嘆的支離滅裂的言語，也是熱情的言語，也能成爲詩和音樂嗎？』的疑問。

（四）宗教的假定——大致說敎士們都是用韻律作詩歌以祈求神之愛的。

（五）綜合的假定——這是根據兩家的主張而說韻律對人的普遍的關係—卽與神經感受性之發達的關係，與舞蹈的動作之關係，與勞動中助長氣力之關係等—的。瑪氏並加評語：以爲韻律與神經感受性之間，雖是確有關係，但人要是沒有天賦的韻律的感覺，恐怕是到底學不好合乎節奏的舞蹈的。又南美洲南頭的羣島的土人，雖然不執樂器，也是會發動時間之感覺的。又所謂共同的勞働，假若在狩獵的時候則不可能；因爲韻律必藉大家團聚一塊共歌共舞這纔能夠表現它的美的要素，所以無論如何，它是要與動作和演奏結合到一起的。

（六）生理學的假定——以心臟肺臟的韻律爲主，以說明韻律的根源和價值：瑪氏以爲心臟之鼓動與呼吸，通例是無意識的；縱然是有意識的，而對於這個假定也是不能不用生理的韻律的原則說明的。

（七）觀念論的或是二元論的假定——是分析韻律的愉快的：瑪氏說韻律是從

緊張與弛緩之感相融合之處生出的快感；他更用『注意力之經濟』的法則說明這個道理，他說：凡是知識，無論是韻律的知識或是別種的知識，皆是注意之結果。注意是以內界或外界的刺激而誘引起來的隨意的和不隨意的緊張之形體。注意是定期地，活潑地活動的；它是我們感覺時間的經過之基礎：因此，同一時間之間隔，同一速度同一强度之外面的刺激，決乎不會引起人們何等的感與。要之：『意識』，這個東西，即在注意力怎樣朦朧的時候，也是有的；它是常常在腦髓的循環之波流中潛伏着的。注意力的循環時間，是明明白白地順應着生活的種種情況而進行的。所以我們反復一件事情，每反復一次，注意力的工作卽減少一次，於是慢慢地得着對於那事件的樂趣。更約言之，人們是在豫期一定時或一定的刺激而得着他的滿足的時候，才能生出助長人的機能之快樂的。

（八）催眠的假定——是注意說之一種，依其說：韻律是藝術為誘引人們的催眠狀態或是叫人們忘卻常習的疲勞和厭倦起見所使用的要素；舞與歌所以能把我

們的心身投入於惝恍的狀態裏，並且能使投入惝恍狀態的我們感覺種種的暗示者，就是這個要素的作用。

再把這八種假定解釋並批評一番：

這八種假定是把同一物分作八種的看法看的：第一的宇宙論的假定：自然和宇宙的運動，乃是長流不息的韻律之波；人生快樂的起點，是在與這波共流的地方，人生苦痛的起點，是在與這波背馳的地方；所以任何生物，都歡喜這個波；尤其是在少年人的血液裏急激流動着的生命之波之戀愛，是必要藉這個波以吸引對手方的，——傳播戀愛的韻律，就是大自然的韻律之波之一片。

第二之生物學的假定：若是把人心的作用分作知，情，意三種，那做人的內外部活動之一切動機的，是情；沒有情，那知使成死物；沒有情，那意便成邪念。假若宇宙一切的生命是韻律，韻律是流動，則沒流動力的地方是沒生命的。人的靈魂，要是想打動韻律之波，必須借用情的力量，因爲韻律之源的心臟，是

永遠要憑藉着情而且永遠要把它作爲生命之核心的。這個情上加熱的時候所出來的言語，成了詩及音樂之韻律的表現，是當然的。

在第三之言語學的假定說中，瑪氏懷着『欷歔和悲歎的聲音能否成爲詩和音樂』的疑念：但在我們看來，猛烈的感情的激動，發出支離滅裂的言語，不一定就破壞韻律：誠然猛烈的感情言語，不是簡單的呼叫，便是斷續的腔調；但那簡單或斷續的地方，卻是有韻律的地方，這是應該注意的。滔滔數萬言而不絕如縷的雄辯，決乎不是詩的。要想成爲韻律的，詩的，是必要有短時間的間隔，必要有力强的停音的循環的；停音的循環地方，少不了感情的言語；而感情的言語裏面更少不了支離滅裂的精神和斷續的形式。申言之：大凡猛烈的言語，盡是美的狂熱的流露；思想的若斷若續就是它的特徵，而構成爲詩，便是它的結果。常人的言語的表現與藝術家的文字的表現之區別，是發於胸中與形諸紙上之區別。斷斷續續地發出的感歎的聲音，藉斷斷續續的恩惠，把它納入藝術的循環的軌道，

因之無論是一聲的叫喚，一聲的驚歎，只要它有力量有生命，那叫喚和驚歎是有成爲美好的詩之可能的。

韻律若是感情的言語之永久的伴侶，那熱情的表現之宗敎的信仰或是祈禱的言語裏，自然是帶有韻律；又韻律若是人類生命之流，並且是大自然的生命之流，則把人的生命之流，流入大自然的生命之流的通路，除去韻律，恐怕是沒有的：所以第四的宗敎的假定，我們完全贊同。

韻律旣是自然的生命之流，則順着它的流而進行，必能得着何等的快感，自不待言：勞働者的歌是爲減少疲勞同時恢復新的力量和生命之流而繼續工作起見的；並且一人之流與他人之流，每連結一回，便加增一回的勢燄：要之，韻律能夠圓滿共同的勞働，而給它加上力量和生命，這是毫無疑義的。韻律與勞働相連結，就是自然的活力與人類的活力相連結；又以韻律與神經感受性及舞蹈之發端，器物之鳴動相連結而說明它的魅力，也是一定的道理：所以第五之合成的假

定，是可以借作使我們的主張放光明之一證的。

又韻律上的生命之流，是社會的兼個人的。我們是深信做『韻律之源的心臟，是永遠要憑藉着情，而且永遠要把它作爲生命之核心』的道理的；而比我們的主張說得更其有力的，便是瑪氏的第六之生理的假定。

因爲韻律是生命的活動，所以用心臟肺臟打擊波動，同時腦神經也打擊波動；捉住打擊腦神經之波動而爲緊張弛緩之說的，乃是第七之觀念論的或二元論的假定，——由我們的眼看起來，此假定與第六假定，不過是胸與頭的差別。

委身於波動的，便與波動之動共動；委身於韻律的，便與韻律之流共流：捉住這個道理的，乃是第八的催眠的假定。——一流入韻律之波裏，便與世俗生活脫離關係。離開世俗生活，究竟向何處去？向遠的淨土去！向生命之泉源去！

要之：韻律是宇宙生命之問題，我們是不能夠就用一種科學的假定說而求它的全部的解決的；以上各種假定，不過是從外面向內面窺探的窗門而已。韻律的

特色，是在反復循環，這在文藝世界乃是非常重大的事實：規則地使用音之反復循環，便生出詩的韻律；不規則地使用音之反復循環，便生出散文的韻律；文學之有詩與散文之兩大區別，全是時間的分類法。

＊　＊　＊　＊

與文學之時間性—韻律—有密切關係的，是不是空間性？又藝術上的『美』究竟是甚麽？文藝上注重的『生命』『活動』『韻律』，是否就是『美』？如今便說到這裏了。

有人說文學上的韻律是應該有一定的形式的。我們絕對反對此說；因爲韻律成立之根本條件是波動，而那波動的運用狀態，是仍然必須以那波動的自然而然的反復循環的精神爲根基而行動的，如果製出一定的形式，一定的規律，那活的波動，便成死的波動，失去它的反復循環的效果了。

我們覺得韻律之波是海波似的，一起一伏地向前進行而沒有止境的；而在這

個沒有止境裏頭，纔能伸展它的絕大力量的。申言之：韻律是生命之流，是沒有受形式束縛的可能性的；不過在波浪起伏變化無常裏面，仍有它的統一的精神，這與一座大建築物，在高低大小散亂不齊的房屋的下面，還有連續的地盤或屋基在統一着它是一樣的。在這個固定的流域，連續的地盤裏面，是具有消去呆板的形式而純化於美與生命的意識—也可以說是無意識—的；藝術的妙味，就是從這個有意識或無意識裏面湧現出來的。

照此說來：韻律與美就是生命與美；生命就是美，美就是生命：這恰似人類的知，情，意是一個靈魂的三種活動一般，沒有情意的知，便枯死，沒有知的情意，便紊亂了。所以生命與美是不會分離的；換言之，時間與空間是在共迪的法則上構成着的。

如果一一說明藝術構成的方法，這是屬於比較美學範圍的事；但我們要想闡明這個道理，儘可擺脫科學而以『調和』一語盡之：就連那些全不把時間擱在心

裏而一意注重空間方面的平凡的建築家，雕刻家，畫家，那斧鑿與刷毛運動之道便是調和之道；再看音樂家和詩人，所謂『調和』早成音樂上的專用語了；『調和』乃是無論對於何種藝術，都是要做那藝術成立的原則的；『調和』乃是『多樣之統一』——即從形體上喚做『美』的別名。世人所說的空間藝術，時間藝術，都是極淺薄的話：眞正的藝術，在根本上是沒有空間時間的境界的。沒有空間時間的境界的境界，究竟是怎樣的境界？我們敢說是時間即空間，空間即時間的境界；是生命即美，美即生命的境界。這裏乃是『生』消滅『死』消滅而永久之生殘留的地方；是『愛』消滅『憎』消滅而永遠之愛發揮它的權能的地方；是『正』失去『邪』失去而無雲翳的性靈之光貯藏的地方。

所以在藝術活動的時候，作者要是專着眼時間而忽略空間，或是專眼着空間而忽略時間，這是最當警戒的；藝術作品必須打倒它的內外一切的牆壁！

藝術的愉快，乃是沒功利的快感；藝術的使命，就在乎用這快感救出為功利

之網重重束縛着的人生而以永久流動的生命之水潤他爲功利之火燒乾的喉嚨，而以吹逼大空的自由之風叫他滋生哩！所以藝術家必須體得『沒功利』的境地，修練進入三昧的方法，以全人格盡力於全自然，而在那裏求隨知隨情的生命之藝術。

自然之造物主，是在隱着形體而操持着宇宙的；從事藝術活動的人間造物主，也應該摸索着宇宙而以自然之心爲心以創造彼的作品。所以極而言之：文藝算是一種宗教；這並不是使人服從神之宗教，乃是信奉『天人合一』爲神之宗敎。做文藝家的，不論彼使用如何的方法，必須懷抱使作品有生命，同時更使讀者藉那作品而開拓新生命之偉大的抱負，切不可把文藝弄成製造文弱的工具，亡國的資料！

* * * *

要之，文藝之使命是能夠連結宇宙和人類開放閉鎖到『肉體之墓』裏面的靈

魂而使我們達到超越時間空間的樂園的；換言之，文藝是使我們的靈魂與大自然的靈魂相連結的通路。文藝給與我們的歡喜，乃是歸到母親懷裏的乳兒的歡喜。

三 同情與想像

文藝作品所以具有『連結宇宙和人類解放閉鎖在「肉體之墓」的靈魂而使我們達到超越時間空間的樂園』者，一句話說完，因爲它的基礎乃是『同情』；換言之，同情是文學與道德的根本精神。揭開文學書文學出來閉住則文學消去一類的沒同情的文藝作品，是不會與人生發生關係的。

照着『自然』的大路去走，乃是文學者唯一的目標。順着自然的大路去走，決乎不是放縱：『自然』是能夠用一定法則支配我們的心之底部的靈魂的；所謂良心，所謂美心，都是『自然』的順從的弟子；順從『自然』，就是順從良心，順從美心：這便是本章着眼的地方。

莊子的齊物論中南郭先生向弟子子游說『汝聞人籟而未聞地籟；汝聞地籟而未聞天籟夫』：這是敎他以棄絕是非的天籟之道的。在這個棄絕是非的天籟裏面是包有看不見的光輝的；縱然棄絕是非而仍不免囚於是非的地籟和醉心於是非而使人類性靈枯竭的人籟，是與天籟同在宇宙間各自活動而成文藝之山的禍福之種子。

登上文藝之山，是可以使達人由醒而醉，使俗人由醉而醒的：達人們平心靜氣地一登上那座文藝之山，靈魂便立刻與自然美溶合而成悠悠然的宇宙之人；俗人們終天做人世的迷夢，而一經忍心忍氣地登上那座文藝之山，那迷夢便忽然覺醒，遂對於眞理對於宇宙認出同情之光明了，又從這個光明裏認出人間一切的醜惡了。這座山實在是人類的救濟所；它所以能夠做人類的救濟所者，就是因爲它的偉大的靈氣，可以使人的靈魂得着偉大的歡喜。

※ ※ ※ ※

文藝是由同情而成立的，也就是由想像而成立的。同情可以說是想像的必然的產物或副產物。王爾德所給與沒同情的列巔獄官的『那人是連一點想像力也沒有的』的評語，算是把想像與同情的密切關係完全暗示出來了。說文學由想像力而成乃是比說由同情而成的更容易使人了解的話法。現在並不打算侵入心理學者的領土而深切究明想像力——尤其是創作的想像力，是要把想像與同情之關係述說一番的；我們覺得專門學者的議論，實不如藝術家的議論爲有興趣，就權且把蘭斯肯之說引證出來吧。

蘭斯肯在他的近代畫家論（Modern Painters）第三篇把想像力分作（一）聯想的想像力，（二）洞察的想像力，（三）冥想的想像力三段：他以爲第一之聯想的想像力是根據某種觀念或感情，用聯想把種種要素構成一個形象的時候必然地發生的融合的方法。申言之，一切要素都是分立的個體，要想把它們合到一起，是必須要靠這個聯想的想像力的。蘭斯肯又說聯想的想像力是『人類具有的最大的

機械的力；我們越伸長這個想像力越可以發見它的不可思議的妙處。」

但是我們對於這種說法，不能沒有異議：如果沒有『同情』，是難以把那些許多要素融合成一物，換言之，是難以製成一種藝術作品的。

要之，用聯想以創造藝術的形體的蘭斯肯之說，就是把固定的美的形體看作死物的新藝術家，也很沒有反對的餘地，不過他對於這個聯想的想像力的說明，偏重形體而忽略精神罷了。我們覺得藝術家所以具有使一般民衆藉彼的作品爲媒介而跟着彼喜，跟着彼怒，跟着彼哀，跟着彼樂的威力者，那個威力並不是彼的威力，乃是在彼的胸中蘊蓄着的同情的威力。

次述蘭斯肯所說的洞察的想像力：他以爲這種想像力的價值是在乎它能夠用直覺與強烈的諦視從事物的外表窺入內面；它是在『眞』以外沒有需要，沒有歡喜，沒有憂慮，沒有知覺的；它是常常在眺望着人間一切的『假』而燒盡一切的雲霧的；如何的形體的美麗，如何的外觀的尊嚴，也是不能叫它滿足的：這是洞

察的想像力存在的條件。——縱然是架空的作物，也是照着『眞』的蹤跡去追尋的。

蘭斯肯是把突破事物的外面，貫入事物的精神—眞—的地方的想像力的作用呼做直覺的。這種想像力的作用極其玄妙；但我們要注意的，就是這個玄妙的作用裏面，含有可貴的動力——即『同情』。直覺縱然像電氣一般感應我們，而那感應也是僅在頭中存留着的。用那電氣的光表現出來的，乃是『本眞』。文學的或藝術的想像力，必須把這個『本眞』裝入胸府。胸府接觸着電氣的時候，怎麼能夠坐在那裏不動呢？申言之：頭是專門審察動的感覺的工具；把動的感覺傳入胸府，是要全仗我自己身上的電池的作用哩：這就是文學的，藝術的態度；文藝作品所以具有偉大的權威者，就是因爲它是從這種電池裏濾出來的。把『知』的作用的直覺附貼到『情』上的，便是『同情』。同情是打開我和他人的胸府門戶的唯一無二的鑰匙；是把我的靈魂送到他那裏，把他的靈魂送到我這裏的唯一無

二的道路：因此，單靠直覺而成的文學作品，是沒有甚麼威力的。

直覺的作品是有限的，同情的作品是無限的：譬如問『石頭可能成木頭』？這無論怎樣觀察，是不會知覺石頭是木頭的。但要是從石頭裏面含有生命，木頭裏面也含有生命的地方考察它們，是可以得着『石頭卽木頭，木頭卽石頭』的觀念的；可是如果沒有『生命』做媒介，是不能把石頭和木頭混到一起的。又譬如一幅掌大的圖畫中所繪的海洋，由單純的直覺的作用去看它，不過是一幅小小的紙上的海洋；但由同情的洞察的想像力去看它，是能夠發見一望無邊的海洋的。要之：直覺只能看見外面，不能窺破內面；同情是能夠把聯想之網的斷截處一一地結住的。因爲那個『聯想網』上處處打有很牢固的『同情結』，所以它是能夠無窮無限地伸展它的勢力範圍的。那個洞察的想像力就是跟着這個無窮無限地伸展着的網走的。

要是明白想像力能夠使我們把石頭看成木頭，把紙上的海洋看成實際的海洋

的道理，便明白想像力把感情動物—尤其是人和我—一同納入一個感情之流裏面，並不是甚麼稀奇的事。

同情之威力一經發動，不但精神上生起同情，就是肉體上也會生出同情：照催眠術學者之說：施術者與受術者的精神一經溶合，則這一方覺得痛，那一方也覺得痛。他的精神肉體和我的精神肉體兩相溶合，便是同情的作用發生之結果。文學者就好比催眠術施術者：他是能夠使對方的心身狀態與自己的心身狀態溶合到一起的；但如果他專靠直覺沒有同情，那溶合的工作是不會完成的。我們試睜開雙眼一看世上的事事物物，那一件的外面沒有被着重重的遮掩物？窺破這些事事物物的外面的重重的遮掩物，是必要靠同情和直覺溶合到一起的文學者哩。約言之，文藝作品，是同情和直覺溶合到一起後的產物。

由同情與直覺合作而製成的作品，縱然作家的個性儘量在那裏發揮，而在讀者方面，卻好像是爲自己作的：他想着作家是他的辯護者，是照着他自己所想那

樣地說的。在能夠把自己的思想感情隨意發表時，和在別人發表的思想感情裏面得着同情時，是可以感得無上的安慰，無上的歡喜乃至無上的悲哀的：人們往往愛讀悲哀的小說，愛看悲哀的戲劇，就是爲此。——近世有不少的學者說往劇場是爲『思想』，不是爲『觀看』；彼等以爲問題劇和神秘劇是高等的戲劇，從來的令人落淚的戲劇乃是下等的戲劇。新藝術觀自然是應該歡迎的；但是使人與人間的同情很自由地活動的人情劇是沒有品位低落之理由的。新藝術在今後是還要有種種變化的；而永不能變化的乃是同情。

蘭斯肯所舉的第一的聯想的想像力，是說藝術之溶合的狀態的；第二的洞察的想像力，是說想像力之活動的；第三的冥想的想像力，是說打碎藉外界的關係而成的形象，單只拔取其中的內面的關係以造成新的精神的形象的手續的。約言之，蘭斯肯所說的冥想的想像力，是表現——即形象——之理想化。把文藝的根本放到理想化的地方的議論，實在是最新而最有意趣的議論。理想化的意義，明白點

說，就是使作品自由自在不受任何外界事物的拘束的意味。說到這裏，我們便聯想到東西繪畫之區別了：不帶着畫布出去便不能畫風景畫，不把模特兒放到面前便不能畫人物畫的西洋畫，與伸紙桌上隨意描繪的東洋畫相比較，那自由那不自由是不待言的；脫卻不自由的圈套，可以說是東洋學問藝術的特色。想像照道理是應當鼓動它的自由自在的羽翼而去飛躍的；若是在形骸之籠裏亂飛，那羽翼是要遭遇折斷之禍哩：西洋畫是免不了後者的危險的。所謂生命，所謂美，乃至所謂同情，要不外乎盡是這個自由活動的結果，關於這一點，在前已經說過了。

在理想化的文藝的根本法則中，除去自由自在以外，第一可注目的就是『洒脫』——或者可以說是『恬淡』，說是『風雅』，說是『飄逸』：這些盡是東洋名詞，是到底不能用西文表現的：洒脫，恬淡，風雅，飄逸，乃是洗滌文藝而使它成了純潔無垢的清淨體的資料，是具有使我們恢復感覺和心意的本眞的能力的。文藝作品到了這種地步，可以說是到了極境；那些爲重重的功利的遮掩物遮

蔽住的文藝家，決不能達到這個境地。

洒脫的文藝中的基本要素，仍是作家的不僞的同情；因爲任何文藝感人的力量都是作家不僞的同情的結果；沒有不僞的同情，便成淺薄輕佻的下劣的東西了。

所謂洒脫，換一句話，可以說是『輕描淡寫』；不過其中所含的同情有濃厚與稀薄之別就是了：同情濃厚的洒脫，就好比是浮沉於水面上的重物，要講它的重量實有沈落水底的可能；同情稀薄的洒脫，就好比漂流於水面上的薄板，是絕不會沈下去的。要之：有同情的洒脫的妙味中，實含有莊重成分的；洒脫與輕薄，是以紙一張爲境界而有天地之差別的。

同情又可以說是人情，乃是養育文藝的家常便飯；更進一步而成了冥想的—理想化的東西—時，那想像力的作用和文藝之形體，便算達到極境了。

世上不可思議的事情很多，其中與我們有密切的關係而尤其不可思議的乃是

生死和生殖以及靈肉合致的戀愛；因此處理這些不可思議的問題的文藝家，是必須要運用冥想的想像力的；而由這種想像力造成的文藝，纔算眞的文藝——即與宇宙和人類溶合的文藝。這種與宇宙和人類溶合的文藝，就主義上說，自不待言是象徵的，理想的，決不是那僅留人與社會的痕跡的淺薄的寫實主義和那從自己的經歷及別人的經歷裏面產生的架空的浪漫主義的文藝所可比較的。——其實，在前已經說過的，眞正的文藝，是沒有主義之差別的，眞正的文藝家，無論其所作傾向何種主義，其中都含有永久的生命及活動的成分—即象徵的成分—的。所以寫實主義，浪漫主義……無非盡是象徵主義，神秘主義之家族；這些主義的區別，要不外乎是題材的外表的區別罷了：這一點是研究文學的人們應該注意的。

* * * *

以上把蘭斯肯所舉的三種想像力和與想像力連帶生出的同情的靈妙的作用說明白了。另外還有做文藝的重要使命的，乃是與文藝的妙用相合致的涅槃；是實

現藝術的功能的事情。由理想的見地看去，我們覺得是要以『愛』作爲開這個涅槃之戶的鍵的；關了那個門戶的時候，纔能發見深遠的生命的；前邊所說的美，就是在這個用『愛』開開的室內藏着的。我們是希望以『愛』做文學表現之正道的；因爲『愛』是最有同情的價值的東西的緣故；因爲美和熱和生命是有從天之一方降下來的洗滌陋劣，厭倦和頹廢的清淨的猛雨之感的緣故。但是純潔的愛裏面，是有此感的，那不純潔的愛裏面，是至極醜惡的：以下就要述說這個問題——是要用愛之斧頭來開闢文學之涅槃裡。

四　文學之涅槃

在佛典裏面，有所謂『往相迴向，還相迴向』之說。怎麼叫『還相迴向』？就是說已經『往生』了的再轉返人世，而以他的功德去濟度衆生的意思。我們本着這個意思，便可以聯想到文學的事業就是彌陀的事業了；換言之，衆生由文學

得到的恩惠與由彌陀得到的恩惠是一樣的：文學之涅槃，也就是在這裏求得的。只是我們須知道入了涅槃之後，更從那裏再歸到差別世界而求『還相迴向』之道。求『還相迴向』而歸到差別世界的時候，在那裏我們纔可以看出宇宙和人類的溶合的。這一章的涅槃之意味，就是要指示從這個文學的『還相迴向』出發的路徑哩。

涅槃是平等界，情意之打動的地方是差別界。在已經『還相迴向』的時候，是會看見這二界的合致的。這二界之合致，不僅成了哲學上諸問題的歸結，也是關於文學本質諸問題的最後的斷案。當在時間與空間—即生命與美—的溶合，想像與同情的溶合，平等界與差別界的溶合裏面尋找人生的意義與文學的終局時，我們是要大感其愉快哩。

要是把差別與平等兩個世界合一的道理納入倫理的範圍時，那就是主張知行合一的王陽明所說的『良知』：陽明先生在他的傳習錄中曾說：『良知是造化的

精靈；這些精靈，生天生地，成鬼成帝，皆從此出，眞是與物無對；人若復得他，完完全全，無少虧缺，自不覺手舞足蹈，不知天地間更有何樂可代。』

突破意欲煩惱的小天地而逍遙於宇宙的大空，或是成了宇宙的大空，這是一切學術的共通的根底；而所謂美，所謂愛，所謂眞，所謂善都是必須從這裏出發的——不從這裏出發，是沒有出發的地方的。

所謂涅槃，乃是掃除差別的平等，收攬混雜的統一，洗淨煩惱的菩提：文藝家在得着這種心境的時候，遠的便近了，近的便遠了；一切的門戶都洞開了；於是彼遂達到絕對的自由，彼遂達到眞如之一體了；彼遂把眞正文藝的基礎造成了。更申言之，只因爲有涅槃境，那文藝纔與人道連結而運用它的同情，與天道連結而從大我中救出小我！

不必說，文藝裏面有悲哀之聲，憤懣之聲，煩悶之聲；但那悲哀，憤懣，煩悶一旦而成了文藝之聲而發出來的時候，那聲浪究能夠達到甚麼地方，終止到甚

麼地方呢？我們可以相信那悲哀之聲，憤懣之聲：……一概皆流於宇宙的生命裏頭是要去與人類共鳴動，與草木共鳴動，與日月星辰共鳴動哩。

這種文學，可以說是把自己放到自然之中的遠大的自然之學；是沒有文學的臭味，沒有文學的束縛，沒有墜溢的哲理，與田野的太陽共起共上，與大空的雲彩共消共散，飄飄然若有不能捉摸的涅槃的文學。

試以男女的戀愛作譬：涅槃是優美的愛，是超越生死的愛，不是低卑而劣惡的愛。以普通人之愛作譬：涅槃是兒童對母親之愛，不是尋常的社交之愛。

但是這裏要請諸君注意的：涅槃之文學，不是像夫戲妻般的文學，乃是人生的文學，卽前邊所說的『還相廻向』的文學，卽宇宙和人類溶合的文學；是朝市的文學，不是山林的文學。

原來『同情』的本質，就是『愛』，『愛』的本質，乃是一個應該溶合的東西在離而後合的時候的作用。我們是『自然』的兒子，所以要與『自然』相溶

合。像兒子投入母親的懷裏一般，投入『自然』的懷裏，這便是旣離又合之愛。假定萬物是爲自然爲同情包括作的，那麼我們便可以說『愛』是在包括在宇宙哩。

還有要請諸君不要誤解的：湼槃之文學，雖然是朝市的文學，可不是世俗的文學，它是想以美與永久的生命，同情與愛爲基礎的藝術的理想，建立人生—生活—之理想的。詳言之：在世俗之世界與作品上的世界之間是有區別的：作品之世界，是用某一個理想建設的世界——是由理想上看起來，以外的盡是無意味，無力量，不論何時就要破棄的世界；世俗之世界是平凡的世界：若是不弄清這個地方，文學之世界就要破壞，便成無益而且有害的文學了。唯一有意味的東西，就是至純的愛和儘力取得的解脫；我們必須要從這個有限的意味裏面擴大並且表現愛與解脫而於其中窺探文學和宇宙和人類合一的意義！

融解到槃湼裏面而超乎世俗，包乎世俗之永遠的世界與這個世俗之世界連結

到一起的『愛』，因它種種的變形，而成了文學的本質，乃是我們永久的生命之糧食，是沒有消滅的時候的。

附註：本篇是松浦一著的文學的本質的縮譯；曾登於民鐸雜誌第八卷第一號；現在又略加修正了。

生活與文藝

一　生活的形相與藝術之關係

在這個生活與文藝的標題下面，是要考察生活與文藝之關係—即生活何故要求文藝，文藝怎樣影響於生活—的；因此，有先檢視『生活』究竟是甚麼之必要。想知道生活是甚麼，勢必須究明構成生活內容的『生存』是甚麼；否則不但不能得着問題之徹底的解決，而文藝與人生相關切的狀態，也是不會弄明白的。

我們是在生存着的。我們所持的一切的要求，沒有不是以這個生存爲根據的。所謂生存，就是生之存在，換言之，是我們的欲望裏面的最大的欲望。

要問生之形相是個甚麼樣的東西，這是難下確切的答案的。因爲我們的本

身，原是在『生』之範圍以內浸潤着，一點也不能離開，所以客觀地考察『生』之形相，是不容易辦得到的。但我們是與生存同時在活動着的，那麼由生存進行和發展之經驗去考察『生』和我們的關係，這也是可能的。

概括說來，生於這個不可思議的世界的人，是都有內在的要求的。這種內在的要求，人人雖不相一致，而持續自己的存在，幷且強固，擴充，延長自己的存在，乃是共通的要求——即應肯定的事實。我們所以生於斯世，的確是這個各自的內在的要求反射地在自己裏面動作的結果；換言之，這個要求，便是我們生之總動力。

生之力，就是生物學者和晚近的哲學者所說的本能；換言之，即生之衝動。生之衝動發展的程序，是由單純而複雜，由外面而內面，由粗惡而精緻，由無自覺而自覺，由無表現而表現，由消極而積極：這是顯而易見的事。要之：生，是想把所有的存在從不完全往完全的一條路上樹立的；這自然有幾多的例

外，但就大體而論，一切的存在，沒有不是時時刻刻地以勇猛的氣勢在向前進行着的。

人類在這世上，既有這樣不可搖動的存在，於是造成一個集團。這集團之各分子，各由其天賦的生之力而保障其存在——即生之具象化。詳言之：就是『生』這個不可思議之力，用它的强固的活動由分化作用而把人類內面的自我具象地表現出來；這種被具象化了的生之活動，便是我們通稱的『生活』。

生是具象地自己表現；表現卽創造；而所謂藝術，卽不外乎表現和創造：因此，這裏就說到生活爲甚麼與藝術相關聯了。

所謂生活，一句話說完，是我們的全個性之表現。而這種表現幷非要選擇特殊的時地，卽在行，住，坐，臥之間—可以說是一瞬一瞬之間—沒有不是在表現着自己的；換言之，我們的生活，便是一個藝術的活動。

更申說之，人的生活，同是以表現爲目的；所不同的，乃是表現的方法。卽

為表現自己，必須選擇可資表現的媒介物；有了媒介物，遂把各自的面目和心靈借宿到那裏頭。媒介物的種類—即表現的方法—實在述說不盡：最簡單的，如一聲之呼喚；最物質的，如一餐之飲食；最寬廣的，如做一大事業；最純粹的，如製一個音樂；最深奧的，如作一首詩：這些都是表現的媒介物，換言之，都是象徵。

廣義的藝術的活動，即一般的表現，不在本文述說的範圍。本文所要述說的，乃是狹義的藝術的活動——即文藝的表現。

文藝的表現，是對於人生—表現者和鑑賞者—的最有效能的表現。這種表現的方法—即象徵之選擇—雖也不會一致，但大概的區別，不出乎廣狹深淺精粗之圈套。廣狹深淺之問題，自然是隨各人所好的問題，與表現之是否成功，毫無關係；至於精粗，那就當別論了。成功的文藝的表現，不必說是精的——即洗練過的象徵。粗雜的象徵，決難以達到純粹表現自己之目的。唱歌的人，不是把他的

聲音看作比甚麼也珍貴的東西，常常努力保護它，洗練它幷且希望它的清純嗎？假若其聲音一旦粗惡，如何能夠成就完美的表現呢？又譬如作詩：詩人沒有亂雜無章地運用辭句的，都是從許多的辭句裏面選取能夠十分表現自己的辭句以表現的。質言之，藝術家的藝術越是良心的，是越要洗練他的象徵的。只是這裏有請諸君注意的：所謂洗練，不是故意的造作，乃是自然的成熟。

世上頗不乏想藉文藝表現自己而不得或是不能得着徹底的表現的人。這些人們，不是感覺遲鈍，便是缺少訓練；此外的原因，就是表現的能力，受了物質生活的妨礙了，這是再可悲沒有的；我們所以要高唱社會改造，便是爲此。這事在本文可不必說它。單說這些不能或不得言所欲言的人，也儘有其滿足表現衝動之最好的方法，就是在他人的表現—當然指的是純粹的表現—裏頭，尋找自己的面影，—這是很容易尋着的，—尋着之後，也可以間接地滿足其表現的衝動：這種方法的總名稱，就是文藝之鑑賞。一方面是藝術家自身希求之純粹表現的生活；

在它方面，乃是一般人所要求的藝術的同感：這兩方面是相互爲因，相互爲果，而生活與文藝的連繫，便在這裏成立了。

若是一般人以上述的欲求以外的欲求—如甚麼『消遣』『解頤』—而要求藝術，這算是把藝術拿到玩物的世界去了；藝術家以上述的欲求以外的欲求—供人『消遣』『解頤』—而產生作品，這是把自己可尊貴的身體，弄成玩物製造機了。一般人墮落，藝術家也墮落了；藝術家越墮落，一般人便越墮落：這兩者也是互爲因果的。這是極其可悲的墮落！是無論如何不可不矯正的墮落！這種墮落，如果不矯正過來，人類文化生活的程度，是決不會增高的；換言之，這一點乃是測定人類文化生活程度之重要的標準。——看不見藝術的人，就算睜着眼的瞎子；玩視藝術的人，就算玩視人生的人：我們對於這些人是要提出嚴重的抗議的！

二 藝術的形相與生活之關係

前邊說的是生活的形相與藝術之關係，現在要說藝術的形相與生活之關係了。

創造的—即藝術的—衝動在人類生活中算是最尊貴之一點；人類所以從原始生活進入今日的文化生活的領域者，全是由這個創造的衝動之力而成就的。這個力成為原動力而越是在我們的內部活動得利害，便越能夠完備我們生活的樣式，調整我們生活的內容；并且能夠等某機會來到，便改變舊的生活之樣式，翻新舊的生活之內容，換言之，使我們更上新生活之舞臺。

元來『藝術』這個廣闊的世界，是在我們的前面展開着的：它是難以打動的真實；它是自有人類歷史以後，就建立於我們的眼前了。更廣義地言之：這個大千世界就是個最完美最優秀的藝術體；試看它的動作狀態，那一點不是藝術的？而生息於這個大千世界的所有的生物—算上植物—可以說都是照着這個大千世界的成長及活動那樣而成長而活動的；換言之，一切生物的成長及活動，盡是這個

大千世界的成長活動之縮影。而在生物中的人類之唯一長處—高出於別種生物之處—不過是會巧妙使用言語和文字乃至它種方式以表現他的成長及活動—卽藝術的衝動—就是了。

但是人類所具有的藝術的衝動，往往受外界的甚麼物象的誘惑，迫脅，致將衝動之本能，轉化到別的地方：比方宗教的信仰，本是發源於渴慕眞理之衝動，久而久之，這個渴慕眞理之衝動，便爲甚麼形式，因襲所拘束而變成迷信了；那不重迷信而眞心信仰的人，却許多都被視爲『異端』：這是在歷史上常看見的現象。不單止宗教，不單止歷史，在一切人生活動之中，是到處可以發見這種現象的。凡俗的人們不肯捨棄因襲的生活，趨向革新的生活之故，就是『渴慕』這個衝動轉化於因襲的生活上頭而不容易改變了。

人們的藝術的衝動，既爲荒謬的迷信，虛僞的因襲所埋沒，不能現出它的眞相，於是社會便成荒謬的，虛僞的社會了；一切實物的外面乃至我們的心靈，都

被一層包皮遮掩住了。

立到强固不拔的地位，絕不爲社會的因襲所拘束，不爲利害的顧慮所牽掣，并且一意專心企圖打破社會的因襲，拋却利害的顧慮，而於荒謬的，虛僞的世界中，吹入眞理，吹入實在的，這就是文藝之目的，便是不輕易爲俗人看見的藝術家的使命。

但在藝術活動之區域裏，這種理想的要求，有難以滿足的時候：在藝術社會，也是與別的社會一樣，往往不但不能打破荒謬，革除因襲，反爲荒謬所魅惑，爲因襲所拘囚；於是藝術便從這裏分出向上的卽優秀的，向下的卽墮落的兩大類別來。

論藝術的人，多把藝術分爲甚麼『爲藝術的藝術』，『爲人生的藝術』；但是在大藝術家的心裏，絕沒有這種區劃，彼等只知道爲創造藝術而創造藝術；而以這種態度產生出來的藝術品，卻是出人意外地與我們的生活密切地在關聯着

的：這正是因爲其人的藝術品不是受小我的羈絆專以純粹的藝術的衝動而創造出來的緣故；是那藝術的衝動不爲浮沈於時代表面的小潮流和漩渦所捲沒而赤裸裸地確實表現出來的緣故。我們一遇着這樣的藝術品，我們便忘記自己棲息的時代，超越現在的境地；并且使我們內心裏潛伏的不純潔的觀念不知不覺地消失；使我們一向所過的亂雜而無統系的生活，得着調和與均衡；使我們動起『從前種種譬如昨日死，此後種種譬如今日生』之新的渴望。明白點說：我們遇着優秀的藝術品時，第一映入的印象，必是直接而且眞實地關係我們自己生活的事情。使我們與作中的人物同化——卽與其人共歡喜共悲哀；并且隨着作者的觀察而觀察：這個原因，就是在極力愛護他的藝術的衝動的優越的藝術家的良知中胚胎的。具有上述的力量的藝術，乃是實感與表現混合到一起的藝術；是藝術家的生活與表現，達到不二的境界的藝術；是向上的卽優秀的藝術。

以藝術家自命而藝術的能力卻不堅强；爲彌縫補救之計，不得已向自己的所

有以外求援助，——把社會的甚麼習俗，甚麼思想，苟且潦草地湊合到一起以從事創作。這種作品，一見似乎也與人生有痛癢的關係，可是仔細看去，總覺得何處缺乏熱力，而使鑑賞者生出不愉快，不滿足的感想；鑑賞者所得到的，只有與人的生活相隔膜之概念而已。但這種作品，可以說是第二流的，還不能一口說它是墮落的。

另外有專重表現的技巧，輕視藝術的衝動的作者：這種作者就是把表現看成一件與內心毫不相關的獨立的事情了；於是產生出來的作品，外表固然也很像樣，究其內容，則粗雜惡劣，好似身穿綾羅的洋娃娃。考這種作者創作的動機，總不外乎是甚麼誘惑——如虛榮心和利慾；動機不純潔，無論如何是難以製出純潔的作品的。表現的技巧，是如前邊說過的那樣地必要的；不過無內容的表現，是怎樣也要不得的。這種無內容的—即與人類的生活無切己的利害關係的—作品，直算是一種無價值的玩物罷了。所謂墮落的—或者可以說是頹廢的—藝術家

的頭銜，是要奉贈於這些作者哩。——尊重文章的外表，不尊重作者的個性的怪現象，恐怕在中國以前的八股會試場中和現時的『國文會考』場中是都可以看見的！將死未死的中國的號稱士大夫的以及方興未艾的青年們的虛僞性，虛榮心種種惡德乃至一般社會的重虛文輕實際的風習，不就是這提倡虛僞，獎勵虛榮的『會試』，『會考』制度養成的嗎？從這一點說起來，藝術的價值的漲落不但有關於人的實際生活，簡直是與國民性—由某意義可以說是人類性—在密切地連繫着的呵！

至於那些專以供人『消遣』，供人『解頤』的作家，怎麼配稱作家？彼等的作品，怎麼配稱作品？有人說這些人的眞價値等於糞坑之蛆；我以爲簡直在糞坑之蛆以下，因爲糞坑之蛆還懷有爬出糞坑，蛻化爲蠅，翱翔於大自然的天空的生之衝動，而這些作者但知死守糞坑，忘卻本分，忘卻自然，不想出來，也不容易出來了！

要之，藝術家所需的材料，縱然是從外部取來的，而製成的作品，必須是不僞的自己表現，如果不然，其作品是要被人唾棄的。更着實言之：眞正藝術家的創作之刀，決不僅在水平的人生上揮舞，必定深深地插入人生—也可以說是自己—的靈魂裏，然後慢慢地拔取其刀，流出生命之血——即靈魂之血；使讀者吸其血以加增生命之力量，救濟靈魂之饑荒：這種藝術，才算是醇化的藝術，才能夠與我們的生活保持最親密的關係。

三　文藝感人的原因和最能感人的文藝

文藝與生活—即人生—之密接的連繫，既如前述。但是文藝何故竟有那樣感人的能力？又最能感人的文藝，究竟是那一種類的？現在便要解答這個問題了。

文藝感人的一個特點，即在不訴於感覺而訴於感情。文藝就是在想感覺地動人的時候，也必須先訴於鑑賞者的感情而等候鑑賞者把感情譯成感覺。即如音

樂：它的作用自然是先訴諸聽覺的；但要是把各音—如獨列米—個別地分開，則達於人的聽覺以後所發生的感覺的效力，是極其微弱的；爲完成各個的音之綜合起見，勢必要根據力量超越乎感覺之感情：這樣地把爲感情所綜合起來的一連之音階訴諸感覺，才能影響於聽者的心身哩。連最富於感覺性的音樂，還是如此，所以文藝—尤其是劇本和小說—爲還元於鑑賞者的感覺之計，必須經過多麼複雜的心理的程序，是可想而知的了。申言之：文藝—『向上的』文藝—是火，它是專以把感覺的熱裝入人心爲職志的；而就它的不直接訴諸感覺之點上考察起來，這個熱可以說是潛熱；它在這個潛熱的工作告竣之前，是必要某種心理的過程—卽時間的連續—的。姑以小說作例：小說對於鑒賞者的使命，必待鑒賞者把從最初之字到最後之字於時間的連續中吸收終了，方能完成——卽鑒賞者必把小說的紙面上所寫的印象映入腦裏，然後才能整理他的感情，幷且引導他的感情於某種感覺裏：這種曲折蜿蜒的過程，對於文藝作家，自然盡是喫力的關頭，而在鑒賞

者方面，乃是至可感心的事，因爲鑒賞者的內部得着多少餘裕，多少自由──能夠領略那文藝的旨趣咀嚼那文藝的滋味──的緣故；不單止此，鑒賞者有時簡直感得自己就是藝術家之歡喜；──實際，『文藝』這一門的藝術，也可以說是從鑒賞者裏頭把睡着的藝術家叫醒之藝術。

概括地說，文藝的範圍，是很廣大的：一行之歌，也是文藝；一部哲學書乃至某種科學書，由某意味言之，都有具備文藝價值的時候。但是通常所稱的純粹的文藝，大體的區別，不外詩歌，戲曲，故事，小說，論文，雜文等之幾種；而這些的特色及其價值，此處不擬多說。單就文藝本來的要求是企圖內部經驗之純粹的表現──即把應表現之象徵弄成純粹而獨立的──之一點上說，詩歌在文藝裏頭是應佔最高的位置的。元來詩歌是人類之藝術的表現之最原始的東西；即在今後，恐怕也不會減少它的最有力的表現的價值。要是想着人事日益複雜，文藝表現的內容因之也不能不複雜，單止訴諸感情的詩歌，力有不逮，必須多多採用小

說戲劇一類的含有豐富的理知的成分的表現樣式，這似乎也是妥當的見解；但是我們的生活越複雜，則將那複雜的生活之核心一把捉住的要求也越是強；而滿足這個一把捉住生活核心的要求，決非複雜緩慢的小說，劇本所能辦：所以詩人是要在古往今來的文學領土裏永久地大其活動哩。

究竟含有何種要素的文藝最能感人呢？在樣樣的文藝作品裏面，是可以看出樣樣的要素的，這與在樣樣的人生裏面看出樣樣的要素是相同的：有的是笑；有的是淚；有的是譏諷；有的是情哀；有的是讚美；有的是悽慘；有的是默想；有的是躍進。生活的一切形相，沒有不能夠在文藝裏面看出的。但是文藝之大體的區分，是與人生一樣地可以區爲悲劇的和喜劇的兩類。這兩類的文藝的價值，那一類比那一類高？關於此問題之論議，從來不曾一致。但就我們想着，不好的喜劇的作品，實在不如好的悲劇的作品，——世上再沒有比惡劣的喜劇的作品爲可厭的。誠然人世的表面，是充滿着喜悅的，歡笑的時候居多；但究其實，這不過

是表面的現象，一度下一番深刻的觀察，許多的人事裏面，都包有悲劇的核心。人們大概都爲時地所牽掣，爲境遇所擺弄，并且受同是人類的所製造出來的種種障礙物的妨害，制止住生命的進轉，誰也不能夠過滿足欲求的生活。不得遂自己所願而生存在世，不是悲劇是甚麼？所以人們——稍有自覺的人們——沒有不是常常盡所有的力量企圖克服這個障礙的外界的。文學者不但不能脫出這個桎梏的社會，卻是受這桎梏最利害而最喫不住這桎梏的人。彼等決不肯甘心受這個桎梏的拘束，所以要把彼等從痛苦的經驗所得的結果以文字表現出來，這當然是帶有悲劇的滋味的作品了。在東西古今號稱傑作，名著的作品裏，這種悲劇的作品還數得盡嗎？人們的境遇的可悲，在大文藝家的作品中，都明明白白地活現出來；只是彼等對於人生所採的態度，有消極——如諷刺歎願——和積極——如奮鬪猛進——之不同罷了。

凡是深沈而達觀的文藝家，都是具有洞見在人生之根底橫着的悲劇的障礙物

及其來源之能力的。且不要說人類的生存了，就是使一切的存在可能之元素，文藝家是沒有不會感受，不會知道的。所以在這些文藝家的作品裏，縱然包有怎樣的悲劇的題材，但決不缺少人的生活力之養分，是眞能使將及就死的人類更向復活的一條路上去行進的。像淸泉一湧出來那音樂似的水聲與舞女似的飛沫使接連發生一般，文藝家的生命力達於豐富之極點時，自然是要生出一種肯定的，喜劇的，灑脫的作品哩。鑒賞者一經與這種作品相接觸，便注意在自己生活以外或是它的深奧處還有更其寬廣，更其遠大，更其美好的事情了；卽從現在的生活裏安心躍出，而向新的生活方面移轉的希望充滿於他的心裏了；知道人生的道路不是窄狹而苦惱的小巷子了。我們需要的文藝，就是這種文藝；我們希望文藝家最後修到的境地，就是這種境地。

四　大旱時期的雲

生活與文藝的連繫狀態以及文藝在生活裏所佔的地位，所具的價值，諸君讀到這裏，可算得着顯明的概念了。現在再總括前文而要約地言之：以文藝當玩物的『消遣』『解頤』的文藝觀，這自然是大謬而特謬的了；世人還有把文藝看作生活之工具的，這也是從不明白文藝本質之原因裏生出的結果。文藝，徹頭徹尾是個具有獨立自尊的地位之存在，不但不是生活的附屬品，卻是生活的創造者，換言之，是生活的母親；我們的幼稚，混亂，曖昧，汚濁的生活，全靠她來扶育，整理，指引，洗滌的；必有這樣親切而仁慈的母親，生活方能安全哩！再設幾個譬喩：人生是個渺茫的大海，文藝乃是精確的指針；人生是個亂紛紛的劇場，文藝乃是有秩序的後台；人生是個七岔八岔的歧路，文藝乃是忠實的東道主。某君曾比文藝爲雲。我以爲文藝乃是大旱時期的雲，世間所有的生物——尤其是人類——是要賴它的醞釀成熟，沛然而下的甘霖以繼續其生存的！

附注：本文主要參據的書，是日本有島武郎的生活與文學及藝術與生活，另外的，是

松浦一的文學之白光等。曾登於民鐸雜誌第六卷，第二號；這是重新改正過的。

「苦悶的象徵」的縮譯

第一　論創作

一　兩種之力

像鐵石相擊一般，像奔流互衝一般——星火亂竄，飛沫四濺——地兩個力撞着的地方，美麗壯快的人生之萬花鏡——生活的種種形相——遂展開了；如果沒有兩個方向不同之力相擊相衝，我們的生活，我們的存在，算是根本上失掉意義：這種人生的滋味，是那些爲權威爲因襲所隸屬所束縛的綿羊似的醉生夢死之徒，以及受利害和物慾的驅使而忘却了做『人』的事情的俗漢們不會嘗過的。現在就是把文藝之基礎放到這個地方而解釋它觀察它的。

二　生命之表現

把長於飛奔，躍進而不肯停息的生命力看作人類生活的根本，這是近代許多思想家們相一致的地方。

厭惡凝固停滯，躲避妥協強服，以求自由解放的生命力，是不知不覺地，不斷地在我們人類的內心裏像烈火般的燃燒着的。這個生命力，就是人的個性；而一旦把它發揮出來時，就是個性的表現，就是眞正的創造生活。人生的意義，換言之，人生的歡喜，就是在這個性之表現，創造的生活裏面包容着哩。假若一個人把他的個性全然否定，全然放棄，或是全然抑壓住，那這個活人，便與泥塑木雕的偶像一樣，是毫無生存之可能了。再從社會全體看起來，它的構成分子的個人，若是不十分發揮自己的個性，眞正的文化生活，就不會成立，這是好多人早已說舊了的話。

如此意味的生命力之發動—即個性之表現—在我們的靈肉兩方面成了種種的形相而活現出來：或是遊戲的衝動；或是強烈的信念；或是高遠的理想；或是學

徒的知識慾；而以成了哲人的思索和詩人的情感時爲最強烈而最能動人，因爲這樣的生命力之表現，是具有超絕利害的觀念，脫去因襲的束縛而一味地向前突進飛躍的特徵的。

這種生命力的活動狀況，是像亂石灘中的急流一般，是要取迂迴曲折的道路的；又像勒馬陣頭的戰士一般，是要嘗勇往直前的辛酸的：必如此纔能生出人生的興味，必如此纔能創造更優良，更高尙，更自由的生活！

一切生活都是創造：在工場工作，在事務室計算，在田野躬耕，在街市賣東西。這些同是自己生命力之表現，自然不能說它不是某程度的創造生活，只是不能說它是純粹的創造生活：因爲他們這種生活裏面含有許多強制的成分；因爲他們還要受利害和法則之拘束的慘苦。

在人生種種活動之內，有個唯一絕對而無條件的創造生活的世界，就是文藝之創作。

文藝是純粹的生命之表現；是能夠從外界的抑壓和强制完全脫離而立於絕對自由的境地以表現個性之唯一的世界。忘卻功利，除去奴性，解脫種種的羈絆，單只活動心中燃燒着的情熱和感奮，而得與造物主做同程度的表現工作的，止有文藝家而已。換言之，文藝之生活乃是拋棄一切虛僞和不正義，而認眞地以圖生存之唯一的生活；文藝之所以佔人類文化生活的最高位置，也就在這一點。

三 『生』之路上的聲響

精神分析學家否魯德們把文藝創作的動機歸結於『性的渴望』。關於精神分析的學說，另有專著，所以我也不要多說，單說這種學說的本身上有許多缺陷，我們不能夠就首肯它；而它對於文藝的見解，尤覺得有很是牽强附會的地方。我以爲文藝徹頭徹尾是生命力突飛躍進的表現；更明白點說，是『人』在他的『生』之進路上放出的咒詛，憤激，讚歎，景慕，怨嗟，號泣，歡呼……的聲響；是向眞，善，美之理想的標幟方面進行的生命之進行曲和進軍之喇叭：清亮亮的這個

聲響，是有貫天地，動古今的偉力的。

生存就是奮鬪：人當在母胎的時候，便常常同飢餓，黴菌，冷熱相爭鬪，及至離了母胎，成一個存在物，更難以避免奮鬪了。嬰兒剛掉地上的呱呱的叫聲，這不是人生之第一聲嗎？這個呱呱的叫聲，無論它是苦悶之聲，歡呼之聲，都是與文藝同其性質的。不久那嬰兒為免除飢餓而抓騷母親的乳頭；給與他乳之後，他是要現出天神似的美麗，浪漫的睡眠的姿態的：這個抓騷和這個姿態，就是人類的詩歌，人類的藝術。

什麼快感啦，趣味啦，這一類的消極的文藝觀，已經成了過去的文藝觀了。若是認文藝的工作為人生最高的活動，則除把它的根柢放到生命力之躍進的地方去解釋它之外，沒有可取之道。試讀但丁，米爾敦，拜輪，或是柏朗寧，託爾斯泰，易卜生，騷拉，波德勒爾，託斯妥以夫斯基們的作品時，誰的頭腦中可有能夠容下淺薄無聊的游戲的，低劣的氣味的餘地？因此我們是要排斥『快感』『趣

味』的文藝觀到底！——假若只有不良少年的不良日記，放蕩文人的放蕩記錄這一類的臭東西，橫行於生之苦惱的劇烈的現代文壇，那不用說是人類文化的災禍；是極可痛心的事！文藝決不是俗衆的玩弄品，乃是嚴肅而又沈着的人生苦悶的象徵啊！

四　苦悶的象徵

怎麼說文藝是人生苦悶的象徵呢？爲明白解釋這個問題起見，有稍稍借用精神分析學家的夢之說明的必要。

夢之根源是很複雜而且關係很多方面的。又其中是伏有爲不明世事的幼年時代的經驗所釀成的『心的傷害』的；假若把夢之背景的人物，事件，分析一番，便可以看出這個『無意識』之圈裏蘊蓄着的極不簡單的物象了。

夢之世界就是尼采所說的『價値顚倒』的藝術的世界；無論它表現的是怎樣無價値的事項，它的根源是含有非常重大的意義的；這與報紙上的市井雜事以及

近處的夫婦口角，一經涉士比亞和易卜生的筆尖把它送上舞臺，便顯示出在它的根柢的人生重大事項重大思想來是一樣的。申言之，夢是與藝術同樣地超越利害，因襲乃至一切的價值，一切的判斷的世界：尋常茶飯的事件，在夢中是要當作天下國家的大事處理它；而驚天動地的事件，在夢中卻往往被看成平平凡凡的瑣事。

夢裏與戲劇小說有同樣的技巧：事件也能夠如實展開，人物也能夠如實表現；或寫境遇或描動作：否魯德說這個作用就是『描寫』。要之，夢之妙用，就是文藝表現上之象徵主義。

某種抽象的思想或觀念，決乎不算藝術。藝術的最大要件是具象性，即把某種思想的內容——人物，事件，景色等——照原樣表現出來時，纔算藝術；而賦與這個具象的，便是『象徵』。所謂象徵主義，並不是前世紀末葉法蘭西詩壇之一派標榜過的主義，古往今來的好文藝的表現法，都是用的象徵主義。

象徵在它的外形與內容之間，常有價值之差：單說色彩：白的是象徵純潔清淨的；黑的是象徵死亡或悲哀的；黃金的是象徵權力或光榮的；十字架，蓮花，火焰等類，是象徵宗教的神秘的。再說近代西洋文學：易卜生的建築師的主人翁要在高塔頂上懸掛的那面旗，是把理想象徵化了的；又在他的幽靈裏的太陽，是象徵個人主義的自由與美的。這些都是憑借簡單的具象的外形以顯示其中複雜的理想或情感的。這個理想，情感與夢之根源是一樣的。

象徵外形之稍微複雜的，乃是諷刺畫，寓言和喻言之類：這些是把眞理或敎訓照樣地，赤條條地，假借別種事物以表現出來的。一旦那外形的事象更加複雜而具有強烈的情緒，帶着刺激的性質的時候，便成優秀的文藝作品了。但丁的神曲，是表現中世紀的宗敎思想的；米爾敦的失樂園，是以歐洲文藝復興期以後的新敎思想爲內容的；莎士比亞的哈莫列特，是暗示懷疑的煩悶的：這些不都是眞的藝術品嗎？

弗魯特一派的學者又解釋希臘索否克里司的大作——悲劇伊的巴斯——而創立有名的 Œbipus Complex 之說；又從民族心理方面觀察而得着『古代的神話和傳說，一概都是民族之美和夢』的結論。

內心裏燃燒着似的慾望，爲抑壓作用的使者所阻止，因而生出了衝突，生出了苦悶；但這個慾望之力，有時竟然在不知不覺中免除那個使者的抑壓而得到絕對的自由，這就是夢；又有時居然脫去外面的强制和抑壓，立到絕對自由的地位，以做純粹創造的工作，這就是藝術。能夠把從生命的根底發動的個性之力，恰似間歇泉的噴射一般揮灑出來的，只有藝術活動而已。春來草木吹芽似的，鳥歌似的，爲斷難抑止的生命力所驅迫而爲自由的自己表現的，便是藝術家的創作啊！申言之，人類心靈之殿堂裏，是都潛有說不上來的苦惱，說不上來的苦悶的；把這些說不上來的苦惱苦悶，拿到絕對自由的生活裏而象徵化，就是文藝的事業。

有人把象徵看作單純的外的事象之忠實的描寫，複現，這是謬誤的皮相之見，所以極端的寫實主義和平面描寫論，都是空想，空論，是沒有眞的藝術作品的意義的；必定把自己心中的理想暗示到作品上，這纔算是藝術作品哩。近來德國盛唱一種表現主義；它的結論，就是認文藝作品不是單純地從外界事物受入的印象的複現，乃是把作者內心所積蓄的東西拿到外面的表現。反抗從來的純客觀的印象主義注重作家主觀的表現，這與思想界確認生命的創造性，同是現代的新趨勢。要之，藝術確是表現，是創造，不是複現，不是模寫。

若是不把潛在意識之海底的深處，伏着的人生的苦悶，赤條條地表現出來，不算大藝術。淺薄的作品，縱然寫得如何巧妙，也只能惹人注目於俄頃，是沒有長久的生命力的。所謂赤條條地表現人生的苦悶，就是作家深深地挖掘自己胸府的事情；越是挖掘的深，那作品的實質，便越高，越大，而越強。

不要誤解：表現到作品上的個性，並不是作家的小我，小主觀，也不是從執

筆的起初便懷到心裏而迴縈不去的私念；若是這樣地產生的作品，那作品是難以得着眞的生命的；沒有眞生命，便沒有動人的偉力了。文藝之小我與個性之區別，恰似日常生活裏面的放縱與自由之區別，是有顯然的區別的。必定那創作家嚴格地，忠實地，持着照原樣複現客觀的形相的態度，這才能夠把那作家的自我——卽個性——於不知不覺中，一點也不差地表現出來；換言之，必如此才能發洩人生的苦悶而把自己的內部象徵出來：要之，所描寫的客觀的事象裏面，是藏有作家的眞生命的。客觀主義的極致，便與主觀主義合到一起；理想主義的極致，便與現實主義合到一起：這裏遂生出眞正生命表現的創作來。只知道一味地考究什麼主觀，客觀，理想，現實……這是萬不會到達製出偉大的作品的；因爲大自然大生命的眞髓不是可以這樣的態度摑得住的。

無論怎樣的沒道理的幻夢，也必是那人的經驗的具體的複現；那個空想，那個幻夢，就是描寫自己內心蘊蓄的心像的，並非單純的模寫：藝術創作的根本意

義卽在這一點。

我們的生活力與侵入身體內的黴菌戰鬭；這個戰鬭，縱然弄成疾病，那體溫也是要爲異常的昂騰而發熱的：自强不息的生命力，就是與這同樣地在被抑壓的苦悶中也要發熱哩。熱是抑壓的反應作用，所以生命力越强越旺盛，這個熱度便越不得不昇高。文藝作品就是從這個熱上發動的。

但是文藝作品中的熱，是在心之底部潛伏着的潛熱；它一旦成了作品，是要象徵化而爲具體的表現哩；明白點說，是要透過可以眼見耳聽的感覺的事象——卽自然與人生之現象——而向客觀界放射哩；更申言之，是要把常人所不能看見的人生的某種狀態——還不會爲世人知道的事象——具體化哩。捉住空漠而不易捕捉的自然與人生的眞實而給它起些『地方和名目』，正是創作家的任務。——『創造』這個語義，原是應該以象徵化，具體化去解釋它的。

具體化的『心像』宿於作家胸中的狀態，與胎兒宿於娠妊中的婦女腹內的狀

態是一樣的：就是西洋美學者所說的『未成形的胎生物』；既然懷了孕，是必要生出來的。作家的自己表現之難以停止的內的要求，逐漸逼至而不久便要嘗與一切做母親的經驗同等的產生之苦痛哩。作家的產生的苦痛，即不外乎把胸中積滯的東西，附上人生的感觸而放射於客觀界，或是構成一個情文兼備的新的完全的小天地而已；這仍是與做母親的工作一樣地要分割自己的血肉和性靈而製成一個新的個體。

與經過『產生之苦痛』之後而分娩畢事的母親的歡喜同樣地，完成自己生命之自由表現的創作家，是要得着脫離抑壓作用而到達創造的勝利的歡喜的。什麼稿費啦，聲譽啦，這些不過是微小的快感；而比這更大更高的歡喜，是在創造創作裏面包含着的。

第二　論鑑賞

一　生命之共感

以上從創作家方面把文藝述說了；但它的象徵，要是印入鑑賞者—即讀者或觀客—的心之底部時，果發生如何的影響呢？

藝術之鑑賞者也是一種創作家；要知道這個道理，須先明白創作與鑑賞的關係。

文藝之創作雖像夢，但不是支離滅裂的夢，乃是優秀的，統一了的具體的感覺之結晶——即象徵。所謂象徵，就是暗示，就是激刺；它是把作家內心潛伏的某項事物傳於鑑賞者的內心的媒介。

元來生命是萬物共有的東西。單說人：無論他是何國何種乃至何時代的人，只要是橫眼竪鼻，圓顱方趾的動物，他們的心裏是含有共通的思想和情感的；換言之，人與人之間是有喚起生命之共感的普遍性，共通性存在着哩：藝術之鑑賞，就是在這裏成立的。

生命的內容，可以說是『體驗』——卽其人的身心裏分泌出來的感想，思考，見聞，行爲……換言之，是其人所經驗的總量。藝術之鑑賞就是以作家與讀者之間的體驗的普通性，共感性爲基礎而成立的。作家只要用『象徵』這個媒介物的强烈的刺激力刺激讀者，俄頃之間，就會使讀者內心的同樣的生命之火燃着的。說個譬喻：這與木柴裏因爲含有可燃性，更由叫做『象徵』的火柴從旁邊點着的作用是一樣的。沒一點可燃性的石頭，不能夠燃着；與這同樣地對於沒有與作家共通，共感的生命的俗惡，無味，無理解的低級讀者，縱然係怎樣的大作，傑作，也是不能叫它得着什麼感興的；又縱然係怎樣的大天才，大作家，遇着平凡而俗惡的人，也是使不出手脚的：因此鑑賞是不會成立的。要之，藝術是難以濟度無緣的衆生的。

自不待言：『體驗』是因人而不同的；因此文藝之鑑賞，乃是讀者與作者雙方體驗相類似的事情，明白點說，是雙方的生活內容在質上量上皆相類似的事

情；越是類似，越能夠咀嚼作品的滋味，不然那鑑賞便不會成立；這是鑑賞成立的最大要件。

但是說到非常特異的天才作家的時候：他的生活內容是與同時代人的生活內容全不相似，往往是向着更高的方面—即同時代的人們還不會感知的方面—而進行的；因此他們的作品在當時難以得着一般人的理解，必定再過一個時期—十年二十年或是百年—這纔能夠放它的光明於世。

遠在諾威的易卜生的作品，因爲是近代生活經驗的產物，所以能夠打動我們的心胸；幾千年前的希臘人荷馬的書物，使幾千年後的我們讀起來也感異常的興味。最要緊的，就是在鑑賞時代和產地很多不同的藝術品的時候，必須懷着旅行修學的觀念，查考作者的環境和那時代的風習，以補自己經驗之不足；尤其要緊的，就是必須有藉自己的努力把身心放入那作品上的時代裏面—不管放入多少—的用意。如果不遵守這兩個條件，那它仍舊是古的或外國的作品，無論怎樣好，

讀着也沒有近的或本國的作品來得有味；又描寫多數人共通的，簡單的，平凡的經驗之作家，能夠得到多數讀者的原因，也就在這裏。

米爾敦之作，爲男性所愛讀；但丁之作，爲女性所愛讀；青年人，歡喜拜輪；中年人，歡喜哇茲哇斯；故事談，冒險小說之類，只有許多的幼年少年好看它不能惹起大人的興味：這都是生活體之不同的緣故。又沒一點看日本櫻花的經驗的西洋人，雖讀詠櫻的名詩名歌，恐怕連那詩歌興味的十分之一，也難以得到；沒有見過雪的熱帶人，對於美麗的雪歌，恐怕要看成索然無味的東西。要之，因體驗內容的差異，是會把作品所象徵出來的賞櫻花和雪的情感，思想，聲調完全失去，或是僅得到些微的感興而已。

二 自己發見的歡喜

生命裏面含有普遍性，已經說過了。尤其是生命之最顯著的特徵之一個的韻律，是無論在何時何地也持有感人的性質的。試在一方面彈鋼琴，在聽者之一

方，除了聾子，都不知不覺而手之舞之足之蹈之了；縱然不表現動作，心裏是要舞要蹈的。就是鋼琴的鏘鏘然的音調，刺激住聽者生命的核心，而在那裏喚起新的振動—得着生命之共感—了。

由生命的共感而成立的藝術鑑賞，鑑賞者方面受取作家的東西，並不是像由科學者或歷史家哲學家受取的智識，是藉象徵的事象的刺激力以發見自己的生活內容哩。申言之，藝術鑑賞的三昧境，便是自己發見的歡喜——即從作品裏面看出自我的歡喜。藝術作品比方是個寶鏡，是會使觀者照見他的靈魂的姿態的；不單只照見算完事，還要得着加深並且豐富自己生活內容之絕好機會哩。

約言之，作品所給與讀者的不是知識，乃是『喚起作用』——刺激讀者使他得着新的生命。鑑賞者受取這個刺激而得着了新生命，這便成了鑑賞者的創作——共感的創作；在這個二重創作的當兒，文藝之鑑賞於是乎完成。

所以得過免除抑壓的——絕對自由的——創造生活的，不僅是作家：只要是

『人』，就會藉鑑賞而完全味到與作家同樣的境地。從這一點上說，作家與讀者的差別，不過是『是不是自己親手表現』的差別罷了。換言之：文藝家是由『表現』而創作的；鑑賞者是由『喚起』而創作的。我們做讀者的，鑑賞大作品時的心理狀態，是恰恰與觀他人之舞，聽他人之歌時，我們自己雖是不舞不歌，而在心中則別有舞別有歌是完全一樣的；這時候已經不是他人之舞，他人之歌，而成我們自己之舞，自己之歌了。當品味詩歌的時候，我們是已經成了詩人，成了歌人了——即被引入與作家營同樣的創造生活，而由外的抑壓脫離了的夢幻境中了；而做引入的東道主的，不必說就是那個『象徵』了。——要之，鑑賞就是在他裏面發見我，在我裏面發見他。

三　悲劇之淨化作用

以上所述的最適切的例證，就是悲劇的快感：哭泣本是人們的苦痛；但是特地支拂代價，往觀悲劇而流眼淚，怎麽會得着快感呢？關於這個問題，在前曾有

許多學說，我以爲亞里斯多德的詩學中所說的『淨化作用』是最妥當。

照亞里斯多德的詩學所說：悲劇是能夠引起『憐憫』和『恐怖』這兩個感情的東西。觀客由戲劇做媒介而洗淨自己胸脯裏所鬱結的悲感，這就是悲劇所給與的快感的基礎；即一向緊張的心的狀態藉流淚而緩和，而逐生出悲劇的快感來了；即使自己內心深處潛伏的傷害—人生的苦悶—由舞臺上的悲劇而發露於意識的表面了；即被抑壓於胸中的苦悶，在『藝術鑑賞』這個絕對自由的創造生活的瞬間被解放了。

比方像冷酷無情的放印子錢的這些東西，在戲館看見父子分離的一場，竟流眼淚：我們必定要奇怪『像這樣的涼血動物的肚皮裏怎麼會有這樣的眼淚』？那是他平素坑害人的某個時候受入的抑壓作用的感情，因戲劇的刺激性而從良知池中引出來的一滴之水啊！放印子錢的，原是『人』，所以也有人性，不過他的人性爲黃金慾抑壓住罷了。流淚而使他得着快感之瞬間的心境，便是進入術藝鑑賞

的三昧境——得着於舞臺裏面看出自己，於自己裏面看出舞臺的歡喜——了。

要之，文藝是能夠由象徵的暗示和刺激而巧妙地導讀者入一種催眠狀態的幻境的。

四　小我中之大我

人心內部的潛在意識，實在是絕大的意識，並且是宇宙人生的大生命。比方我們在保守『小我』的當兒，是有『我』之意識的；但那個『我』一旦而進入與宇宙，人類相融合的『大我』的境域，這便算達到『無我』的境域了。在宇宙的大生命之流中生活着的我們而並不覺得那個生命，這恰與在空氣裏面的我們而並不感覺空氣是一樣的。必定空氣裏有什麽刺激動搖，這我們纔感覺那個空氣；與這同樣地必受藝術作品之象徵的刺激，這我們纔深深地感覺自己的生命——即加强自己的生命感，豐富生活的內容，趨近無限之大生命，而與天人間的眞實的核心相接觸。

佛家說狗也有佛性，不要說人了。所以讀者與作者的關係，還不僅是共感，乃是接觸宇宙萬象，並且領略它受用它的事情；明白點說，就是進入由因襲的利害和法則種種抑壓完全解脫的夢幻境，而以純粹自由的創造生活的態度對待宇宙萬象，而藉以賞識自己的眞生命，同時更靜聽那宇宙萬象的大生命的鼓動。自我的底部的眞生命與宇宙的大生命相交感相交流的地方，就是眞的藝術鑑賞結晶的地方。約言之，這是不單止認識事象，還要把萬有納入自己的體驗裏面而品味它的事情；是在對象裏面發見自己的事情：李布斯一派的美學者，說美感之基礎是『感情移入』，就是指這種心境說的。

五　四個階段

再把文藝鑑賞者的心理過程，稍秩序地分解一番，——分作如此的四個階段：

第一是理知作用：就是理解文句的意思和內容的興趣。本來眞文藝作品不是

像歷史或科學那樣地，可以使讀者用理知之力去解釋它的，自不待言；只是注重理知的讀者很多很多，因之與人類的內生命不相接觸的淺薄無聊的文藝作品——如偵探小說，冒險談，黑幕，下等影劇之類——遂應運而生了。——黑幕派小說讀者，對於眞正藝術作品的鑑賞，是不會超過這個第一階段的。

第二是感覺作用：不但鑑賞文藝作品的，沒有不重視感覺的要素，就是古今東西的作家，也沒有不重視感覺的要素的；至於聲調在詩中所佔地位之重要，更不必說了：所以無論是散文，是韻文，只要是個藝術品，是都具備有聲調之美的。

第三是感覺的心像：這是鑑賞者的想像的作用所喚起的某種感覺的心像；經過第一之理知，第二之感覺等階段，到了這裏更使那姿態，景色，音響等活躍於心裏，髣髴到眼前了。

第四是情緒，思想，精神，氣味：前三種作用都是偏重作品之技巧——即象徵

的外形—的，還沒有觸住作品的核心；到了這一階段，總算把作者之心，傳入讀者之心，而在讀者胸府的琴絃上喚起反響了：這是鑑賞之最後的過程，就是達到鑑賞之最後的目標。

鑑賞一切文藝作品，是必有以上的四個階段的。但這四個階段，因作品的性質而生輕重之差別：比方鑑賞散文小說，尤其是客觀的描寫之自然派小說或是純粹敍景詩，前三種作用，很是重要；鑑賞抒情詩尤其是近代的象徵派的作品，第一和第三，很不重要，可是第二的感覺的作用，馬上便喚起第四之情緒的震動來；又鑑賞易卜生一派的社會劇，問題劇，第二之成分甚少；鑑賞浪漫派的作品，甚少理知的成分。

除此以外：對於同一的作品，更因讀者的種類而在這四個階段之間，生出輕重之不同。

文藝鑑賞有創作的價值，既如前述；而與『鑑賞之創作』的價值相等的，就是批評。這裏有應該注意的：與創作有同等的價值的批評，是指那含有個性的主觀的印象批評說的，單純的客觀的印象批評，已經成了舊時代的遺物，是不適合尊重個性和創造性的今日的時宜的。個性的主觀的印象批評，是以自我爲根柢的，卽經過理知和感覺作用，深掘自己內生命的土地，而把裏面所有的東西取出來以供諸宇宙和人類之間的：能夠如此，纔算有意義的批評。要之，文藝旣是個性之表現，所以單止用客觀的理知的法則去批評它，是決不會觸住它的核心的。更申言之：在作家之一方，決不明白述說他的作品中所含的成分，必待眞誠的批評家充分地將它分析一番，解剖一番，這纔大顯它的光明；同將批評者內心所積貯的某種人生的苦悶，也因而發洩出來了。安諾德說文藝是『人生之批評』，我以爲文藝批評是『批評家藉某種作品以述說自己的人生之批評』。

第三 另外的兩件事

一 預言者——文化之先驅者

文藝既是不受任何拘束的表現，是人生的象徵，所以文藝家常站在時代的前面——至少在羣衆十步廿步之前——用他的心坎和筆尖以盡他的啓示和暗示的責任。喀萊爾曾說拉丁語 vates 起初是『預言者』的意味，後來轉成『詩人』的意味了，這是個極有興味的例子，算是把文藝家的重要使命道破了。文藝家是向前飛躍，向前突進而不停止的『心之冒險者』；並且是拍脫所說的『文化之先驅者』。

文藝家所表現出來的，並不是固定了的思想或概念，乃是不能抑壓不能禁止的生命力。一般民衆的肚皮裏潛伏了不安和焦躁，可是大都不會把它挖出拿到外面；只有文藝家是會用他的特異的才力，把那個不安和焦躁，輕描淡寫地，或是

烘雲托月地象徵化的。若是什麼有體系的思想或概念，這是一種的學說，是不能收進藝術的圈子裏面的。

盧梭的浪漫主義的文藝，是法蘭西大革命的先驅；蕭伯納和魏爾斯的鞭打社會的文藝，是改造陳舊的英吉利的先驅；尤其是最簡單的民歌童謠，成了民衆自然之聲，很能夠暗示出世運的轉移來，這是中外古今通有的事實，——民歌童謠一類的東西，的確是時代生活之深刻的批評，深刻的預言，深刻的警告！

文藝家捉住人心的機微奧妙而表現它，是像把不知從何處吹來的風送到絃上一般，是會發出清朗朗的妙音的；他是會把眼看不見的民衆心理，用銳敏的靈感，早早地把它捉住的。

講到預言：十九世紀初期的雪萊和拜輪的革命文藝，成了近代史的預言；又在這以後的喀萊爾，託爾斯泰，易卜生，馬特兒林，柏朗寧們，那一個不是新時代的預言者呢？

預言家往往不能容於故國；大文藝家也因爲太是超越時代，往往遭遇種種迫害和冷酷——有的抑鬱而死，有的流浪迸生：這些事例，沒有舉的必要；這也是必然的結果，並不是什麽不可思議的事。

西方的古人有『民之聲卽神之聲』的話。傳達『神之聲』的——替神大聲疾呼的——就是預言者，就是詩人！

二 夢幻境

文藝家所描寫的事象，就作品的外表看起來，都是『我』以外的人物事件，其實乃是描寫的『我』。所以研究某種作品時，有考察作家的環境狀況的必要，——是很有意味的研究法。能夠像這樣地研究文藝，便知道大作家胸府裏所積貯的苦悶是怎樣地憑藉一種的夢幻境而象徵到作品上面的了。

不單只創作，鑑賞者也是把心地引入離開實際的夢幻境，纔能得着作品的妙味的。詳細點說：若是懷有什麽功利，私欲，便不會有好作品，自不待言，就是

鑑賞也鑑不好賞不好的。必定把功利，私欲淨化，醇化，引入夢幻境，纔能擴大自己的生命哩，纔能從無秩序無統一的人生，看出秩序的統一的人生。——要想達到這種境地，必須用冷靜的頭腦，透澈的觀察；因為作家的作品是從冷靜的頭腦，透澈的觀察中產生的。

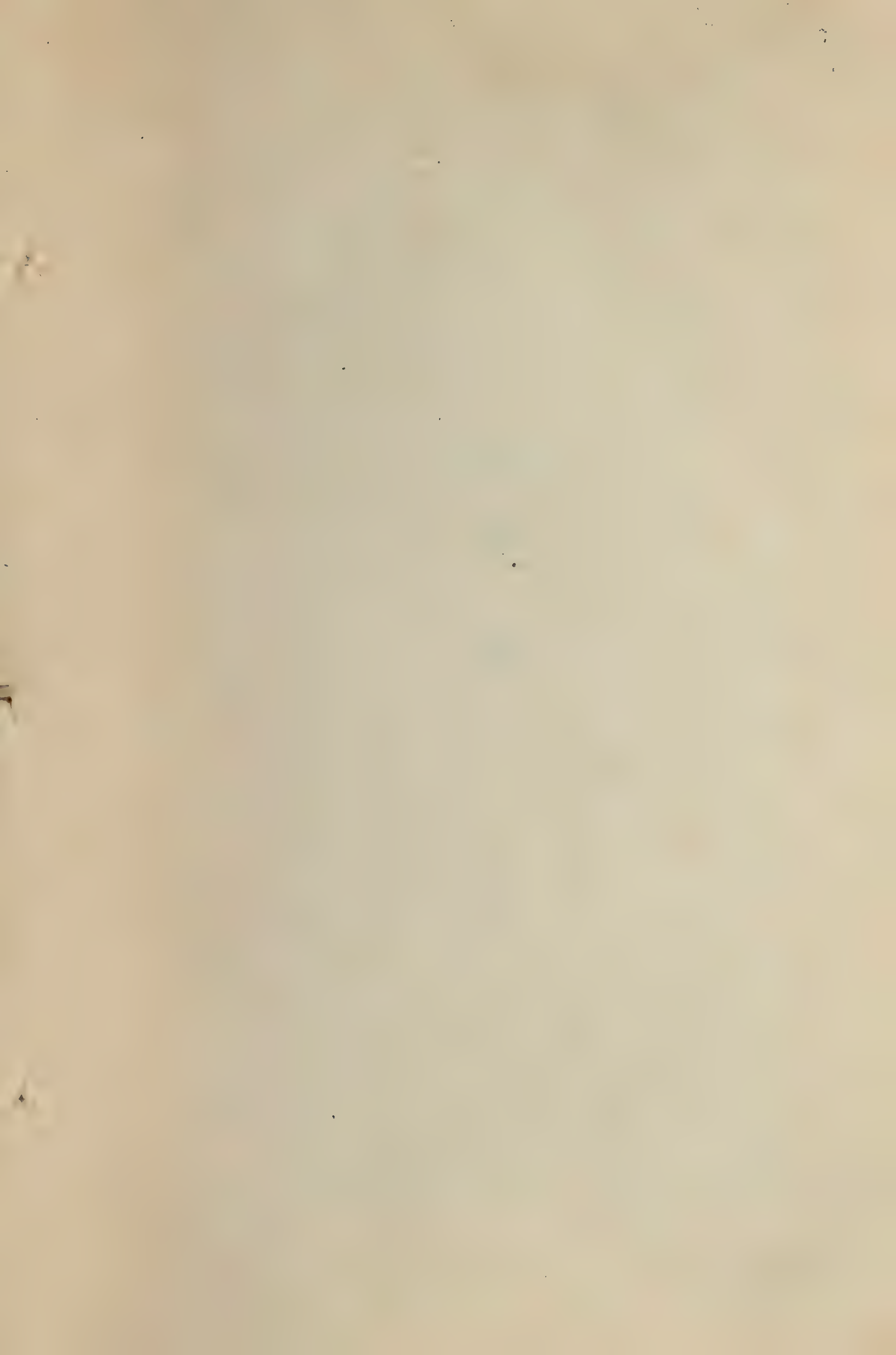
在文藝的夢幻境裏面，閉起肉眼，睜開心眼，這就是達到靜思觀照的三昧境的時候了；這時候功利和物欲的雜念，皆不擺自脫，良知的靈光，遂像中天懸掛的明月一般把一切都照着了。

附註一：我這篇譯稿，照我的所知，算是第五譯；——不過我覺得我這篇譯稿——縮譯的稿——是有存在之必要的。——我主張凡是外國的好書，至少須有兩種不相同的譯本，——『改卷子』或『武抄』的方法，當然是應該排斥的；並且主張某種的外國書——即如廚川白村的這本苦悶的象徵的遺稿——不必全譯。

附註二：本篇曾登於民鐸雜誌八卷四號；有幾處的排誤，現在都改正了。



中卷



文藝的內容與表現

一　世俗一般的解釋

『文藝的內容與表現』這個問題，乃是為許多人所誤解了的問題。——現在先把世俗一般的解釋舉出來。

▲事由

第一種的俗解，就是以一篇的『事由』是否巧妙，作為文藝內容優劣的判定；懷這種興趣的人，實在多極！

以作物的事實為興趣的中心，這並不能說是壞事；所以也不能說敍述得當的作品為不好。只是把事實認為內容，這便不免淺薄 幼稚之誚了；因為他這種興趣，這種心理，不是與人類性靈有密切關係的，他的唯一目的僅在乎『消』他『茶

餘酒後』之『遣』而已；眞正的作者決不歡迎這種讀者，——他們一從這種人嘴裏聽得所謂文藝的內容，就要感覺其不堪的。

以『事由』爲與趣的與趣，也不一致：有的喜歡艷情，有的喜歡悲哀，有的喜歡勇狀活潑，有的喜歡荒唐無稽；但在『事由』的與趣以外，不能感覺作品的內容之一點上，是共通的。從作品的事由裏尋找與趣的方法，就是把那作品中的事由，一一地與作者自身或作中人物的經驗相對證，——某曾幹過某事啦，某有某種行爲啦，某男戀過某女啦，不考究作品之藝術的價值，單只愛好這種無謂的詮索。

B 重視作者的主觀

其次就是認作者的主觀爲作品的內容：這種人是以作者的好惡爲好惡；假若那作者描寫一個惡人，越把那人罵得利害，越能夠博得這種人的讚賞。舉個幼稚的例子，請看戲場中的少受敎育的婦孺：她們不斷地向帶領她的大人或是同伴，

發出『誰好』『誰利害』這一類的質問；不達到那人物和事件一同得着了應有的結果，她們的心，無論如何是放不下的——即殺人抵了命，欠債還了錢，已離的夫婦又重了圓，這她們纔能夠心滿意足的；所以敍述惡人而沒有得着惡報的作品，是決不會叫這種人喝采的。這種觀念原是從人類的良知中生出的，自然不能說它一個非字；只是所謂眞正文藝的內容，決不是那樣的稀薄而淸淺，它的深奧處，是潛伏有某種東西的。

C　要滿足知慾

又有一種人也尊重作者的主觀，但甚拘泥於那作品是否含有『時代精神』或是『道德思想』：這些人們因爲不滿足舊社會的一切思想和道德，遂也不滿足以舊思想或舊道德爲根據的作品，而喜歡含有新思想新道德—可以滿足他的知慾—的作品；所以那作者只要把某種問題提示給他們，不必求適當的解決，他們不但毫不在乎，並且那作品的思想或問題越露骨，越新鮮，在他們的眼中越算是內容

完美的作品：要之，他們是把思想或問題看成作品的內容了。

這種讀書態度，不是可以厚非的；因爲在舊思想舊道德破產的今日，人人的心中，都有一種的不滿足，所以單純的—吟風弄月一類的—作品，決難以得到一般人的賞識，自然要產生以思想或問題爲主眼的作品哩，——詳細到後邊再說：這種觀念，是在現代大多數的讀書人的頭腦裏蘊蓄着的。

至於本篇所講的文藝的眞正內容，『且聽下回分解』。

二 內容卽表現

文藝的內容與表現，原不是可以兩分的：作品的本身，沒一句不是內容，卽沒一句不是表現。自然地看起來，文藝裏面是含有什麼『思想』和『問題』，而外面是用文字書寫的，似乎有內外的區別，實際上這是一而二二而一的——內容卽表現，表現卽內容。極端的例子就是單字：比方說『水』是表現，同時是內

容，是無論從何處下刀也不能分開的一個東西，這是誰也明白的；不過在種種的地方，把內容與表現分別述說，較爲便利罷了。

三　內　容

文藝的內容，也可以說是文藝的性質。人的性質是因人而不同並且是隨其人的年齡乃至生活環境的轉變而轉變的；文藝的性質也是因文藝而有差別並且是隨作家的年齡和他的生活環境的轉變而轉變的。這其間有多少複雜而不可分離的關係；現在順次地把它述說一番。

A　性質的類別

論起性質來：這是千種萬樣述說不盡的；不過生理學家所區分的多血，胆汁，神經，粘液等類別，我們在大體上是可以承認的。若是照這種類別來分別文藝作家及其產生的文藝作品，這是一望或一想便可以明白而用不着多說的。比方

多血和胆汁質的作家的作品，自然是豪放的，勇猛的，潑剌的，粗糙的；神經和粘液質的作家的作品，自然是沉着的，哀艷的，纏綿的，細膩的；——但叔本華說『粘液質的天才是沒有的』（詳見下卷天才論），也是確切的事實。另外還有關於性質的話，我們去聽小泉八雲的講演（詳見本卷文藝硏究之基礎條件）好了。

B　生活環境的轉變

一　生活之三個種類與文藝之三個傾向

關於生活，大體上可區分成過去，未來，現在之三個種類，而從這三個種類的生活裏面產生出來的文藝，是各具有一種獨特的傾向的：以下說明之。

過去

以過去爲本位的生活，就是人的一生行將告終的時候—害過了大病或是折斷了勇氣的時候或是老境—的生活：這時候那人是只能夠把過去的繁榮生活的幻影收盡現在的生活裏面而聊以自慰罷了。卽已經過去的美

滿的生活樣式是難以重新建築到現在的生活上了，只有感情地空想它之一法，因此這種人所表現出來的文藝是過去的。——主情主義的。

主情主義的文藝裏面，雖是缺乏活躍的精神，只有絕望的悒鬱，縱然寫得如何秀美，如何富麗，也不外乎是業已消去的虹一般的空空的夢幻境；但其中沒有爲意欲所驅使的盲目的急躁，靜悄悄地欣賞萬物之美，以公平的良知辨別善惡和眞僞，這也是它的長處。

要之：文學上的主情主義，是回顧的，詠歎的，高蹈的，悲觀的。

未來

以未來爲本位的生活，是在具有充分的向上發展的生命力的時候發生的，——可以說是青年期——即生命力增大的時期。在這個青年期：那過去的，是不必講了；就是現在，彼等也是常常感覺其不滿足——即常常想打破現在的一切而建設新的世界的。因此，『未來』，便成彼等唯一的期待，唯一的渴仰了，——連不能實行的夢幻境，對於彼等也是能夠成爲實在的；

因此這種傾向的文學是浪漫的——卽熱情的，幻想的，破壞的，傳奇的。主情主義雖是以情感爲基調，但有很理知的地方——卽有以很固定的理知結實地縛住像醉倒一般的感情的地方。但在這個浪漫主義，那情感只知道隨意奔放而不肯受何物的拘束——卽意志和理知，都成情感的奴隸而聽它使喚了；這種文藝，固然有流入虛無縹緲的境地之虞，可是其中是具有潑剌的生氣而足以促新生活誕生的力量的：所謂新興文藝，就是屬於這一類的。

現在

講到以現在爲本位的生活，這便是壯年期—卽成熟期—的生活：這一期的生活力，比青年期分外緊張，同時理知與意志也平均發育起來，而所謂知，情，意三種活動，沒有別種作用，統統溶解於『人格』這個生命力裏頭了。這樣地統一了的生命力，沒有回憶過去或是渴仰未來的工夫，但知把現在眼前的事象，作爲活動的標幟而已，卽單把現實的—眼可以看見耳可以聽見手可以觸住的現在—認爲最大的價值，而就在它的上面建築正當的生活。這實

在是壯年期的人所具的特色；而在這種生活環境產生出來的文藝，便是現實主義的。

現實主義的本身上有個可怕的弱點—它最易得跌入的陷穽—就是構想之固定化，形式化，平凡化：生命力的內容太統合了，遂生出一定的方向來；那個方向又因爲太一定了，遂致失去了猛進力；中言之，過分信賴現實的結果，遂生出『固步自封』的態度了。這實在是現實主義的大敵；這種傾向，算是把人生當成無益的東西了，換言之，把人的生活弄成廉價的物品了。

雖然，現實主義夙具的能力，是會產生最健實的，有根底的，以人生爲基礎而使他向上的文藝的；而它的特點，就在健實而有根底的地方。

二　適於產生最上的文藝的傾向

這個主情，浪漫，現實三個文藝的傾向，那一個傾向適於產生最上的文藝呢？對於這個問題，也應該分開來說：假若把文藝看作生活的反影，它只要能夠

忠實地把那個生活映寫出來，就算完成了它的責任，那麼這三個傾向對於文藝，可以說具有同等的價值；假若認文藝是生活的推進力，生活內容的完成者，創造者，那麼，這三個傾向，當然不會產生同價值的文藝。講到適於產生最上的文藝的傾向，我們可以說是以現實爲基調的浪漫的傾向；即不爲現實主義的弊害—形式化及平凡化—所捕捉的文藝；即能夠促進生活的向上，充實生活的內容的文藝；即能夠創出新的生活環境—新的時代—的文藝。又上述的三個傾向，並非截然的區別，僅僅是爲圖理論上的便宜而分的『傾向』。其實：有少年作家而作主情的文藝的，也有老年作家而作浪漫的文藝的；前者大概都是精神受過劇烈的刺激的悲傷者，後者乃是像歌德那樣的『永久的大孩子』（詳見下卷天才論）：不過這—尤其是後者—在文藝界是極稀有的少數。

三　創造生活環境的原動力

再說生活環境的旋轉，不是像獨樂的旋轉般的一秒一秒地減少它的旋轉力，

終於停止不動的，乃是常藉它的外界之力，旋轉了而又旋轉的。所謂外界之力不是單從外面來的，必須把那生活環境的內部，攪拌一番，鞭策一番，這纔能夠生出新的動力的；做這種攪拌，鞭策的工作的，乃是具有完美的人格—即個性—的個人。這實在是人世間不可思議的事。本來個人是生活環境所產生的；但他不知怎地竟成了產生自己的生活環境的原動力—即改變生活環境的內部的原動力—了；這個動力的形體，便是文藝作品。要之：文藝固然是從人的生活環境中生出的，但它卻是具有創出生活環境之力的；唯一的原因，就是它具有不可蔑視的尊嚴的個性和恆久性：如今便說到這裏了。

個人不能脫離環境，自不待言。但是人的個性中還有常常在活動着的本能哩。所謂本能，就是創造力，它是不甘受環境的支配，要積極地改變環境，突破環境，創造環境哩：這是我們在實際上可以體驗得來的事實。所謂創造，不消說就是把環境中從來沒有得的，新創出來；而做這個創造計劃書的，便是文學的藝

術。王爾德所力持的『不是生活創造藝術，乃是藝術創造生活』的主張，的係極確切的主張。

這些地方，都是人類生活由簡單趨複雜的原因。要之：人的內部的欲求裏，是具有不能滿足其境地的自由意志的；這個意志是會超越一切而實現到生活之上的。假定那個文藝作家內部的意志，超越一切—譬如是生活環境—而活動，那個生活環境的轉動，是要受他的意志的指引的。

更嚴密點說：藝術家雖是不能不注意一時的環境，實具有結實捉住人的內部的恆久性，狀態和運命等而把它表現出來的欲求的。或者有人反對此說：彼等以為人的內部的恆久性，狀態和運命等是在潛伏着的，而把它表現出來的機會，常在接觸環境的時候——即因環境的狀態而異其表現的形相。這話固然也有道理；但同樣的文學的表現，有僅重環境而不探察內部的恆久性與重視內部的恆久性而僅把環境作為表現的工具之兩種，這是應該注意的；文藝中有所謂『通俗文藝』

的，它所以與純文藝有分別者，就是爲的這個緣故。詳言之：通俗文藝是重視環境—尤其是現在的環境—而想把人的內部的糾紛藉人的表面的解釋而解决的；純文藝是把它的焦點集中到人的內部的恆久性，而深深又加深地要把那恆久性具體地表現出來的。自不待言：志望純文藝的表現的藝術家，是有藝術家氣度的藝術家了。譬如描寫戀愛的文藝：某文學者在他處理戀愛事項的時候，對於與那事項相關聯的甚麼經濟生活啦，家庭生活啦，都很注意地觀察它，由它的矛盾或調和細委曲折地構成一篇的作品。誠然文藝是必須把其中的人物所釀出的悲喜狀况描寫至某程度，使讀者藉以得悉好多的事由因而動起感興的；卽讀者也正在感覺某種環境的桎梏，一讀那個作品，便算得到同調，自然是要引起他的同情的。只是我們不可忘記的：那感與不過是生活的表皮，無論感得怎樣强烈，也是不會永續的；因爲環境是時時刻刻地在變化着的，所以某種環境的圈套一經除去，那作品的與味是要索然的。反之：要是把人類生命中的根蔕深固的男女關係，加一番精

緻的考察，細密的尋索，而把環境作爲假定的工具，認眞地把它表現出來，則讀者所受的一時的感興，或者不如從前，但那感興是根底深奧而永不會消失的；因爲這種內部生命的燃燒，是在任何時候，任何地方也是萬人的心中必有的現象：如此才算純文藝，如此便是本篇所講的文藝的眞內容。要之，過去的傑作所以能使生到與那作品產生的時代全然不同時代的我們，動起無限的感興者，便是那作品裏含有這個純文藝的特色—恆久性—的緣故。

照此說來，我們可以歸納出如次的三個條件：（一）所謂個性就是作家的靈魂——即人格；作品價値的大小高小，全是因它的大小高小而判定的：換言之，必有優秀的人格，纔能生出優秀的藝術。（二）藝術是人的經營，是有數的經營裏面的可尊貴的經營之一個；所以當它—假定是文藝—製作的時候，一字一句必須要從作者的肚皮裏生出纔行；世間通行的虛僞話，是不能成爲文藝的內容的。（三）若是學問，僅僅把知道的事傳給於人便了，但在藝術，單這不算盡其能

事：在『知』以外，還要有『感』，乃是必不可少的條件。即把應該描寫的複雜的事象拏到作者的心靈裏，好好地泡製一番，磨鍊一番，然後將它揮洒出來，這纔算是貴重的—含有個性和恆久性的—藝術。

C 『主義』和『派』

最後還有須注意的一件事：所謂『主義』或『派』，都是文學史家和文學評論家們因便宜而製造的假定的名稱。任何時代的偉大的文藝，都是沒有『主義』或『派』的分別的，換言之，偉大的作家的心中是絕對沒含有『主義』或『派』的。於創作之前，懷着什麼『主義』或『派』的觀念在胸中，決不會產生好文藝，—至少那產生出來的文藝是決不會偉大的—只算是淺薄的模倣品而已。我們在藝術界常聽見有人批評誰是『宗的某某派』；試問創造那個『派』的本人可是『宗』的什麼『派』呢？要之：所謂『主義』和『派』，在藝術界是根本地沒意味沒價值的東西，並且是研究藝術的人的毒素；無論文藝作家不應該收納它，就

是文藝鑑賞者也不應該帶起這種有色的眼鏡，否則便算你上了『文藝概論』的著者乃至一般自命為『某某派』者所製出的淺薄的作品的大當！總之：眞正的作家和眞正的鑑賞者的心裏，都沒有『主義』或『派』的存在，彼等只知道『作』，只知道『鑑』，換言之，只知道滿足內部所積貯的藝術的衝動而已。

四　表現

A　呼『甲』為『甲』

所謂表現，不外乎就是『文字』這個傳統的款式——即思想的記號：，除此之外，文藝的表現是不會成立的。

戲劇是以言辭和動作為主更加上種種補助的方法而表現的：，繪畫是用色彩表現的：，音樂是用聲音表現的：這些方法—言辭色彩聲音—無非盡是傳統的款式罷了。

人們耳所不能感動的空氣的震動——即不能成爲聲音的聲音——無論怎樣的天才音樂家，也不會使它表現；色彩和言辭也是如此：所以文藝的種類雖多，而沒有一概成爲佳作的道理。

若是下個定義：可以說『表現是一切的存在』；換一句話，『一切的存在是表現』。再分析地說：『所謂表現，是存在那裏的事象；存在，是事象的表現』：因此，我們便知道『甲』的存在之表現，就在甲的自身，是不能羼入一切別的東西的——譬如把千萬分之一的『乙』加入『甲』裏，是決乎表現不得的；假若勉強給它個表現的名目，那就是詐欺的，虛僞的，贋鼎的表現。必定是呼『甲』爲『甲』的表現，纔算眞的表現——即表現之本來面目。詳言之：表現的第一個禁條就是不可虛僞：前邊已經說過，虛僞不算表現；虛僞實在是文藝的致命傷！所謂虛僞，就是『心裏沒有的事情』，換一句話，是沒有眞切的實感的事情。——說到這裏，想起一個應注意的要件，就是許多人把『實感』當作『經驗』：自然

是再沒有從直接的經驗得到的實感爲眞切；只是還有雖有直接經驗而捉不住實感的，也有雖無直接經驗而藉間接的經驗乃至某種理想以充當他的實感的。若是沒有經驗就不能做作家，那麽做作家的，一個個都要先去親身經驗一番，然後再作，斷乎沒有此理。所以有多少以男性描寫女性經驗的作家；又有多少安分的作家，描寫殺人的强盜。

B　淺顯和誠懇

其次，是照誰也明白那樣地去寫作：務必儘力使用日常通行的語句，力避艱深而不自然的語句；這無非爲的要使作品流傳得廣的緣故。更不要說無謂的游戲話：無謂的遊戲話，雖有時也有實感，但沒有强力；並且眞正的讀者也着實厭惡遊戲的作品！

C　明瞭和簡潔

還有兩個要則，就是『具體的明瞭』與『簡潔』：這兩個要則的效能，是在

乎保存讀者因注意而消耗的活力。冗長的文字的力量，確實沒有簡短的文字的力量强；若是那個明瞭簡潔的語句是感情的，它的力量，還能夠達到絕頂哩。

五　表現的形體

A　詩　歌

在許多文藝表現的形體裏，究竟以那一種形體最有力量？我們可以不加思索地答道：是詩歌，這是無論在那國，那時代的若合符節的事實。只是日趨複雜的人生，僅一種文學的表現，決不夠用，於是生出戲劇和小說；不過這種表現，因爲裏面羼有不純潔的材料，所以不能說它是純潔的藝術；所以我們崇尚詩歌並且祝盼它的發達。換一句話，我們希望人類使用的言辭，從實際的，蕪雜的內容解放出來，而醇化到純藝術的境地。

原來藝術的本質是常由醇化而趨於醇化的。人生縱然如何複雜，而美麗的詩

歌，也會把它完全表現出來，這是我們所深信的；換言之，詩歌是要踞坐文學表現之最高位置哩。

B　戲劇和小說

上文並不是說散文的表現行將絕跡的意思；因爲世上一切事物，沒有會獨存的；因爲散文的表現是早已經發達了的。只是散文的藝術，應屬於戲劇和小說，其餘平鋪直敍的散文，是不能收入藝術範圍的。

對於戲劇和小說，雖不能給它一個截然的區別；但就大體上說，是可以用"印象藝術和印象藝術的名目來區別它的。

戲劇是以照樣表現在某種時地發生的心理，動作，事件等的外部的狀態而訴諸人的視覺和聽覺爲旨趣的；但爲確固它的效果起見，必須與別種藝術—如音樂，繪畫，舞蹈—協作纔行；因此，宿於作者內部的藝術的衝動往往爲這種外面附纏物的不協調而受意外的損傷：從這一點說起來，這種藝術的表現，是必須

緩緩從事而不可鹵莽的，——所以戲劇的作者，定是對於人生具有寬大的心胸的人。戲劇又有個特色，就是能夠把生活的中心一一檢出，而省略中間平調的過程，恰似不展布風景的鳥瞰圖，單把秀拔的山峯表示出來一般；不過產生這種戲劇的作家，是要具有詩人的素質就是了。

但有一種叫做『讀劇』的劇本，這可以說是變格的戲劇。從戲劇的本源考察起來，它是必定要遵守『憑藉優伶而實演到舞臺之上』的條件—即『把表現訴諸別人的感覺纔能得着效果』的條件，—的；如果不遵守這種條件，它的表現便不成具象的而成印象的了，——即訴諸人的感覺的部分者少而訴諸人的頭腦的部分者多了：這就形式上說，雖是戲劇，而實際上已經成了小說，恐怕不算戲劇吧。

若是小說：它的唯一要素是印象的——即要訴諸鑑賞者頭腦之中的。作者不能單把生活的最高點表現出來，就算完事，無論對於那一部分，也必須用藝術的方法而把它的原樣通過作者自身的氣稟而表現出來的；因此小說可以說是把人的

心理過程委細寫出的結晶，——這與心理學的記述全然不同，自不消說。

或者有人不贊同這種說法：以為這是單指心理小說而言的，不能概括小說的全體。但我們想着：小說上表現的事件，若是只顧單純的外表，不探深奧的內部，是沒有什麼藝術的意味的，——至多不過說算是靡人些詩的成分的優秀的敘述而已。因為有這種誤認，往往好小說被認為惡小說，惡小說被認為好小說。

要之：散文的表現，無論如何，也是要令人感覺它有不夠做藝術品的地方的。又從戲劇沒有別種藝術幫助便不能澈底表現出來之一點上想起來，從小說僅依據人心之平面的或分解的記述而成立之點上想起來，它們離藝術衝動之眞切的流露很遠，這是可以推察的。音樂具有的直接的純一的表現的力量，到底不是別種藝術所能比得上的。再總括一句：藝術的衝動越純粹，散文的表現越不能夠滿足。

C 其 它

詩歌，戲劇，小說之外，還有文藝表現的形體，即如論文，寓言，散文詩之類；但因爲這些不是上述的形體的兩個以上的化合物，便是加入了藝術以外的要素的藝術的混血兒，所以在這裏也不必贅述它了；並且這是差不多的人都知道的。

六　餘話

照以上所說而考察一番：我們所認定並且要求的文藝，乃是把藝術的個性澈底地，充實地表現出來的文藝。從複雜的作品中選擇這種作品的標準，是由讀者個性之強弱而決定的。能夠把這種作品從複雜的作品中選出的讀者，是可慶賀的；而有多數這種讀者的國家，便是偉大的國家。申言之：這種文藝的創作和鑑賞它的人，一多起來，那個個性之力是定要打壞舊環境，建設新環境，以促進民衆生活的向上發展的；如果沒有對於藝術持這種態度的作家和民衆，則所謂『新

環境』—即社會革命—是難以成功的，——縱然成功，它的根基是不穩固的。更要約地說：『消遣』『解頤』的文藝觀一日不改變—即墮落的文人一日不消滅—民衆的生活即一日難以得着健全的發展，一切社會改造的事業即一日不能見着美滿的完成，——至多不過變一變生活外表的樣式罷了。

註：本篇主要根據的書，是有島武郎的生活與文學和里見弴的文藝管見；曾登載於民鐸雜誌第八卷，第三號；現在又修正一遍—增删了好些。

文藝之研究與鑑賞

一　文藝之本質與使命

有好些人把文藝當作『茶餘酒後』的『消遣』品；又有好些人把文藝當作他們的應酬品：約言之，除去少數眞正理解文藝者，普通的文藝觀，實不外乎上述的兩派。

本論要先從糾正——並且掃除——這種謬誤的文藝觀開端：文藝，決不是像普通人所想的那樣的社會生活的附屬物，乃是人生必不可缺而且不能缺的東西。托爾斯泰在他著的藝術論裏，說『藝術與科學同是人類進步的兩個重要機關』；就是素來不贊成托爾斯泰的人，對於他這種的藝術觀，也無異說。又有某批評家極言：不覺得文藝的尊貴的，可以說是在母親胎中睡覺還沒有醒的；因為他還不曾

得着充分地看聽乃至感覺的能力哩。眞知道文藝職能的人，看見不知道文藝職能而且連冬眠之蜂那樣的自覺也沒有，單只在社會上沒頭沒腦，糊裏糊塗蠢動着的人，實在覺得滑稽並且替彼等可憐。

文藝爲什麼是『人生必不可缺而且不能缺的東西』？說明這個問題的，雖然不少，但都沒有伯奈特（Arnold Bennett）說得有趣，因爲他是用巧妙的比喻反說的，——詳見他著的文藝趣味（Literary Taste）：現在介紹其大意於次。

諸君一天晚上同一個甚麼事都可以和他公開的朋友出去散步。而諸君對於日夜所心領神會的戀愛，怎樣也不能把它死藏到胸府裏，遂一點也不隱飾地把它發表了。友人以同情與好奇心探尋關於女方的種種事由。結局，諸君越發地急着想把自己戀人的事情對好友充分說明，而那女子的新的特性更越發地叢集到眼前，必不知不覺地向朋友說：『朋友！那女子眞是一個奇蹟！』這時諸君的心境，是已竟入了文藝創作的領域了。

諸君因爲愛那女子，並且戀那女子，所以對那女子就發生特別的感覺，雖在臉龐的斑痕中，也能夠看出她的美點；換言之，即對極普通的女子，也能發見一種驚異，覺得她是宇宙無限的奇蹟之一。不單只限於女子，對於宇宙萬事，都可以發見驚異，發見奇蹟。

假若別人對諸君友人說諸君戀人是個奇蹟，彼決不信；可是在戀之本人的諸君自身的觀察裏，實含有使別人承認那女子是個奇蹟的敏感，換言之，至少含有把自己發見的事實或幻影使別人也感覺到的眞誠與熱心；因此諸君發表的語言或文字，自然能夠使人感動。

文藝創作的過程，卽不外以上的所記。大凡觀察事象，倘若使用爲習俗所拘束的眼睛，那全宇宙中必定沒有一件是稀奇的事象；要是使上對於戀人似的熱心和愛和敏感，那就像看見平凡的女子的奇蹟一樣地，可以從宇宙萬象中看出新的奇蹟——卽新的美與生命。

在文藝的創作中最切要的事，就是於平凡裏看出非凡；換言之，不受一切舊習慣，舊傳說，舊制度，舊權威的羈絆而以像小兒似的清新的心眼去映事物的印象；再申言之，張開驚異的眼睛，則在日常平凡的物象裏，是會發見非凡的：這就是文藝產生的心念——即到達表現的路徑。

更具體地言之：作小說的人，大概都從作者自己的經歷—即自叙傳—起筆。自叙傳是沒有不包含戀愛的。假若諸君懷着『戀愛』是經人說了幾千年的陳舊的東西，而不能爲超出那些以上的叙述的念頭，則作小說的元氣，必定失去。『戀愛』固然是陳舊的題材；但要想把它重新表現一番，是可以發見多少爲向來描寫不出的新意義的；要想發見這種新意義，是必須使用不爲舊物所遮蔽的驚異的心眼哩。

所謂大文藝家，畢竟是在這宇宙中看見又感得最多的奇蹟與新意義，新興味的人，換言之，即眼界最寬廣，情感最熱烈的人。諸君所發見的戀人的奇蹟，或

是偶然的，一時的；但大文藝家是常常拿那種感覺對待種種的物象的。——彼等是以在這世界決不可懷抱墮落的厭倦感暗示給我們爲任務的。我們的不自振拔的行爲，雖有好多，而再沒有比生活的厭倦感那樣地加甚的；大文藝家就是診治這種毛病的良醫！更申言之：文藝家是能夠把巡遊山嶺，脫出長而且黑暗的不自然的隧道，而立到一望無邊的頂上時候似的爽快的精神和跳動的生命，注射到平凡無味的我們的生活裏面的。

要而言之，我們所以研究文藝：爲的是叫『我』的眼睛睜開，同時得着眞的生命；爲的是擴大自己對於快樂，同情，理解……的能力；爲的是使我們的全時間，全生涯都有意義——不是『茶餘酒後』的『消遣』；爲的是要一新『我』與這世界的關係。不誤解地去鑑賞文藝，就是不誤解地去鑑賞這世界。我們須使生活不成斷片地無聯絡——即能夠綜合。文藝之心，便是綜合之心。它能把四分五裂地分離的東西統一到一起；它能使天上的星光與地上的燭光相連結；它能使田

野的少女成美麗的女神——即藉幻想顯示小美中存在的大美；它能與啟示愛之秘密同時教給我們應當怎樣去擔負我們的運命而以二重的慰藉給與我們。

二　外國文藝的研究

文藝的本質明白了之後，就要說到研究了。

文藝研究的範圍很是寬廣。對於自國的文藝作品，自然應當研究它，不必多說；如今首先述說的，乃是外國文藝的研究。要研究外國文藝的重要理由：第一文藝—尤其是偉大的文藝—原是超越國家和民族乃至時代的藝術品，是人都應當研究它；第二要藉外來的新刺激，以刷新自國文藝的內容和外形。埋身於日本的愛爾蘭產的文學家赫倫—小泉八雲—會說：『英國文藝的精彩，得諸它國的影響者實在多；英國青年的精神生活，決乎不是靠英國一國的感化而形成的』：這話不單只適用於英國，可以移用到世界各國。

研究外國文藝的順序：大體須從近代看手而追溯古代；因爲讀近代作品雖沒有什麼預備知識也無不懂之虞；要想了解古代的作品，至少須具有豐富的歷史知識，——如果不是偉大的天才，初讀但丁的神曲，是很難以得着它的妙味的。

研究外國文藝，自然莫妙於讀原文書；但是讀托爾斯泰作品用俄文書，讀易卜生作品用挪威文書，讀唐南遮作品用意文書，讀顯克微支作品用波蘭文書，這除了異常的語學的天才是決乎不能辦得到的；適中辦法，仍是去讀譯本——尤其是自己國語的譯本。

又照赫倫之說：東西古今的作家中很少偉大的語學者；他們所感受的外國文藝的影響大概都是憑藉自國的譯籍：遠的如莎士比亞：他讀拉丁的作品，盡是由於英譯；在那時代他受了許多會拉丁文的作家的嘲笑和侮辱，可是到了今日，莎士比亞的作品，仍然在英國——或者可以說是全世界——的文學史上放赫赫的光輝。近的如英國現代的作家，是顯已受了法，意，俄，瑞，挪諸國的思想的影響的；

但彼等大抵仍是照着英譯本讀的。

講到翻譯，也有幾等幾樣：就壞的方面說，有呆笨的直譯，有晦滯的意譯；就好的方面說，直譯則流暢條達，意譯則融會貫通——甚或換骨脫胎，不但其價值等於原作，至某程度或較原作勝一籌哩。

在浩瀚的外國文藝典籍裏面，究應讀甚麼好？解答這個問題，簡單一句話，不外乎就是隨各自的興味；只是有應注意的幾事，當於次章細說。

三 甚麼與怎樣

從甚麼讀起？這是將要讀文藝作品時候的最先來的問題；怎樣的去讀？是次來的問題。

研究文藝與研究別的科學不同，沒有程序和方法；應當以興味爲出發點；不歡喜的，自然不必而且不願去讀它：所以先讀甚麼的問題，實不成爲問題。

『文藝概論』的作者們，常把文藝分成詩與散文之二大別，或是小說，戲劇，詩歌之三大別。彼等對於少有一些特殊的含蓄物的文藝，更隨便把它起個甚麼幻想的作品，哲學的作品，歷史的作品，或是敍事，抒情，勇武……等名稱。這樣的分法，乍然看來，很有意思，其實是毫沒意思，只能在研究文藝的初學者的頭腦裏，裝入許多的煩累罷了。研究文藝應首先注意的一點，就是不要看丟前述的文藝的本質。更申言之：若是知道情緒或情熱—狹義地說之人類性的表現—是文藝的根基，則把文藝分成詩與散文，是不十分必要的。通常以有韻的為詩，沒韻的為散文；但是被人稱為散文的典籍，具有優美的韻的，實在不少。廣義地說：一切文藝盡是詩的，——即文藝的本質裏都含有詩的成分；——不止文藝，一切藝術的本質都是詩的。因為『詩的』是一切藝術的樞紐，所以文藝的領域，無論怎樣的區分也少不掉它的詩的滋味；探尋根底，得着詩的滋味，就是文藝研究的唯一目標。只要明白這個道理，則從何處着手，也不妨事；像學幾何一般由

平面而立體，像學化學一般，從無機到有機的程序，在文藝研究上是沒有的。

熱心研究文藝的人，是能夠得着『發見文藝的眞美的歡喜』的。彼等若是看見尊貴的東西，即在古寺的書庫裏或是陋巷紙舖的籠底，也要把它搜出來的；彼等是常以熱誠的心願，敬虔的眼睛去蒐尋名著和偉作的。

『文藝的概念，是於讀了種種作品以後，自然地了解的。沒有土不能燒磚。想把抽象的文藝概論裝入腦裏，乃是至愚。像狗吃骨頭一般去讀文藝的實際的作品好了。假若有探詢讀書的順序的，這與問狗先吃骨頭的那一端是一樣的叫人吃驚……』這也是伯奈特說的。

其次應注意的，就是初見文藝作品時，要有與批判生人同樣的用意：冷靜的人有冷靜的態度，情熱的人有情熱的態度，這是人所共知的；但是有外面冷靜而中心情熱的人，有外面情熱而中心冷靜的人：文藝作品也是這樣的。觀察生人不可疏忽；觀察生的作品，也是不可疏忽的。申言之，對於外面冷靜的情熱家的觀

察，要審知在他冷靜的態度中，含有不冷靜的成分，——他的態度是根本地不冷靜的。又世間有外貌親切而中心狡詐的人，有外貌兇頑而中心慈祥的人；這種外觀上的矛盾，當然可照前例解釋——即前者的親切，不是眞的親切，後者的兇頑，不是眞的兇頑：要是仔細把他們觀察一番，是自然可以看出他們的眞形象的。

無經驗的人，遇着外貌親切而中心狡詐的人，很容易爲他所欺騙；無經驗的文藝研究者遇着這樣的作品，也是很容易受它欺騙的！——可尊敬的人決不是像火酒那樣地魔人，乃是漸次地表現他的偉大的。偉大的文藝作品，也是不會使最初的讀者對它如吃火酒一樣而醉倒的，——眞值得敬畏的大文藝與眞值得敬畏的大人物一樣，初次看見他時，覺得也沒有甚麼出奇，必定支付精細的注意，這才能感知他的眞價值哩。

因爲不理解作品就把它捨棄，這種人永遠難和傑出的作家成知己；如果認

眞地去和它接觸，那是決不會捨棄的。——過着名作而不能動起豫期的興味時，最好的方法，就是先懷着一個『爲世人所公認的傑作何故我看着沒有興味』的感想。

嫌那作品沒有興味便把它斷做惡作而捨棄不顧的人，便是不適於研究文藝的人；反之，縱然不解那個作品而却能虛心領教的人，文學的寶庫，便在這種人的面前展開了。

當捕捉微妙的音響時，必定把耳朶豎起來，或是用手當着耳朶；我們是應該把耳朶豎起來或是用手當住它而一些不漏地去聽那在遙遠的地方所發出的大作家的靈魂的美妙的音響，不可因不理解而蹉跎！

再說個淺近的比喩：傑作好像眞正的美人，決不是娼妓般的豔抹濃粧出來的美人。一見雖不怎樣地惹人注目，可是她實生有越看越看不厭的天成的麗質，的確是可以給我們做戀之對象的；是可以『與啓示愛之秘密同時致給我們應當怎樣

擔負我們的運命而以二重的慰藉授與我們』的。

附註：本篇曾登載於小說月報第十六卷，一號；現在又重新改正過了。——所以刪去一大半者，因爲我如今的見解與那時頗有不同的緣故。



文藝研究之基礎條項

小泉八雲原著

所謂『文藝』之主要的部門，不外乎詩和戲劇和小說：要想研究或作製這些，必須先行徹底明瞭次述諸條項的意義——即關於性格，才能，乃至生活之餘裕，道德的觀念……的意義；否則諸君的工作，恐怕要歸於徒勞：以下分別述說之。

一 生活·性格·才能

先說詩的生活及詩人應具有的性格：詩不是在世俗生活裏產生的文學，它全然是孤獨的藝術。詩是需要許多時間許多沈默許多思想的工作。詩人性格之最主要的，就是眞摯；而且這種眞摯是天生的，不是人工的，換言之，故意叫自己眞摯，是絕對不可能的。

有人說惡人不能夠做詩人，這是的確的。所謂『惡人』，決不是指反抗社會的因襲——像拜輪那樣——的人說的，是指那些殘忍的，無感覺的，利己的，背德義的人說的：這一類人是萬不會作出詩來的。要之，詩人是必須要具有深刻的同情心和靈敏的感受性的。

英國有句俗語說『詩是生成的，不是作成的』；那麼我們可以說詩人決不是勉學之後而成就的。——每年在全歐洲各大學受了强制的組織的敎育而卒業的學生，何止一萬；但其中的詩人，恐怕不出六名。敎育帮助詩人之處，僅僅在能夠使他增長語學的知識，理解音律的魅力，並且給他的頭腦裏灌輸些形式之美，決不會使他一定能做詩人。又我想着在今日的英國，會產生有規則的詩句；可是其中的詩人，大概沒有兩個：這完全是性格與氣質之問題。換言之，大多數的詩人，都是缺乏『深刻的同情心』和『靈敏的感受性』的。

俗稱『詩人是半女性的』，這話也有道理：畢竟詩人之心是軟的；詩人的感

覺是容易受傷損的。

大概—自然也有例外—數學家是不能做詩人的。即如歌德：想像的能力，非常豐富；可是缺乏數字的才能：這是想像的能力過多，遂把數字的能力犧牲了的緣故。

詩人所以不能做優秀的實務家者，因爲他不能對於別人的感情，做無感覺一類的事情；因爲他的一切同情的行爲要受他的感受性之支配：這恐怕就是詩人時常陷入逆境的原因吧。

我以爲詩人是人類中的情熱之至高無上的代表者。假若全世界盡被乾燥寡情的法則遮蔽住，則在這世界的生活，恐怕是極苦的吧；詩人的職務就是要排除這種乾燥寡情的生活，培養人類的優美寬宏的性質的。

詩人因爲要專意表現詩句之情熱的効果，所以他是絕不受詩句形式的制限的。

又因爲詩的生活，是純藝術的，所以詩人必須常處於孤獨的境域。

講到小說家和戲劇家：彼等是極富於想像力的；彼等所作的動起我們感興的作品，並不是彼等親身經驗過的；彼等的眼裏所映入的觀察，是沒有彼等的心裏所得到的想像明瞭的：這是可驚的事實；但這只有天才能夠如此。

小說和戲劇的極境，乃是直覺及想像之活動。大的想像之作用，與其說是眞實的，無寧說是現實的；與其說是客觀地考察之結果，無寧說是純客觀的：但是能夠經過直覺而到達『純客觀』的，也只有天才而已。

大小說家和大戲劇家，是具有天稟的機智的：彼等與外界的事象相接觸時是想發揮彼等的注意力的；彼等是能夠一點也不慌忙地保持住冷靜的態度的；彼等遇着異常的人物和事件是會辨別做甚麼好或是說什麼話好的；彼等是不須別人的帮助的；彼等做彼等願做的事，而障害是決不會使彼等失望的，——彼等的心裏是沒有什麼障害的；彼等對於社會生活是能動的，彼等是無論對於何事也不感

覺一點的恐怖的；更申言之，彼等處到這個社會生活的大海裏，恰似熟練的潛水夫，是絕不怕波浪的打擊，絕不覺浮沈的困憊的：這是與熱情的詩人的性格大不相同的性格。要之：偉大的小說家，劇作家乃至一切的散文作家，都是純粹的社會人；彼等是要在社會生活裏發見作物的旨趣的；彼等的生活，是非孤獨的。

大詩人之熱情的性格及大戲劇家，大小說家的創造力之養成，都是要靠天賦的，單靠敎育是不可能的。但詩人的性格，在少小時代，就把它的特徵表現出來了，散文作家的技能，必到中年才會成熟，這是事實。

就大體上說，無論何種文藝作家，都必須要經過一番實地的觀察與長久的體驗，單只靠空想去發見稀奇的眞理和偉大的美是不行的；換言之，要想發見眞理與美，必須要靠各自的精力。藉研究以學習觀察或感觸事物的方法，雖然也是文藝家不可缺少的功夫，可是並非絕對的必要，這是我所深信的。要之，學習不過是知道些應走的道路和怎樣地去走，最後的問題，仍須歸到各自的性格上。

關於孤獨的境遇一層，還有應附說的：希求孤獨或避免孤獨，這仍是隨其人的本性而定的。比方諸君知道非孤獨不能培養想像或是諸君的觀察目標，只有一個，那麼就把世俗的煩累一概擺脫好了。

二 餘裕

任何地方的藝術家的製作，最必要的條件，乃是生活之餘裕；因爲藝術—尤其是大藝術—是由緩慢的工作與想像以及豐富的感覺，自然而然地長成的，不是粗緊粗忙地做成的。只是現代的文明，是以使人們都趨向純商業的方面爲務的；人們都感覺時間之缺乏，因之藝術家的餘裕，當然也逐漸減少；藝術家的餘裕減少，因之偉大藝術的產生，也就不得不減少了。比方諸君出洋留學，在外國博得很大的榮譽，可是一經歸國，馬上業務乃至家庭的重担子便加到諸君的肩膀上了；諸君的精神要從早起緊張到晚上，給諸君剩下的恩惠，只有疲勞和痛苦，如

何還能夠從事文藝的製作，於是便漸次把諸君的創作力消失了。

英德法都是曾經產出許多藝術的國家，如今不是都成純商業國了？這是現代——尤其是藝術界——的一個非常要緊的問題，非常可悲的事實！

雖是這麼樣說，講到根本問題，仍是由於各自的志望，換言之，不可失望。堅强的意志力，是會征服一切失望的；不但如此，偉大的作品的大部分，都是在失望的環境下面創出的。

又論文和短篇小說以及其它一切需要深邃的思考的作品，固然是只有不受時間的妨害的人作的頂頂好。但是需要觀察和經驗的作品，餘裕問題，却也沒有多麼的吃緊；這樣的工作，在英國的許多時代，都是早起後或就寢前做成的。比方莫勒：他是有名的作家——許多書物的著者；但同時他又是英國最忙的法律家，並且是政治家中之一人。他在四五十年間不曾得着一天的閑空，他的書物都是晨起和他夫人上床之後，一頁二頁地弄成的。這完全成了規則的習慣；時間對於這

種作家，是沒有多大問題的。

每朝和每晚的二十分鐘，經過兩年，是能夠收穫多大的量，得着多大的效果的。唯一的妙訣，就是照時計之鳴動那樣地規則地去利用些少的餘裕，除了害大病或是處於避難的境地，决不可以中斷。反之，妄耗精神因而傷損身體，減退視力，却是一種的罪惡。假若身強體壯，自然任憑怎樣努力，也不要緊，可是爲製作優秀的文藝，就根本上說，沒有浪費時間或努力之必要；因爲文藝的工作，是思考和感覺的衝動，是感情之經驗記錄的緣故。——諸君先用鉛筆，用略記法記下的記號，到後來去看它，是能夠喚起諸君的非常淸晰的記憶的：愛好文學而願過規則的健康的生涯的人，無論忙閑，只要能夠規則地像這樣去工作，一二年中是可以得着美滿的成績的（詳見次篇）。

三　道德的觀念

文藝之創作乃是作家自身之真實的機能；而這個機能，必須要弄成道德的。換言之，文藝事業是個倫理的行為。

不要誤解：所謂『道德的』一語，並不是什麼宗教的或是世俗一般所說慣的『不道德』之對稱，是單指『自己精進』之一點說的；換言之，是使自己靈性十分發展的事情。

文藝原是對于作製它的人的最上的愉快，並且是人生長久的慰安品。東西古今許多偉大作家的作品，都是從作者的苦悶，悲痛乃至其它的道德行為中產出的；彼等是要藉文藝這個工具把道德的慰安裝入人生一切苦痛裏面的；彼等是要藉文藝以征服苦痛的。——苦痛對於文藝家乃是如何的醫者也不能給與的良藥。長久的苦痛之代價，是可以換得貴重的物品的。

本來所謂『幸福』，是難以預期的事情。人類生活裏面，『不幸』的成分，要佔去一大半。無論怎樣地健康，怎樣地有力，怎樣地時運好，也不能拒絕苦痛

之來到。究竟可能善用那個苦痛不能，這是全在各自的反省的。

利用苦痛，就是文藝創作的極大—再大沒有—的要件。反之，不知道苦痛的人，是決乎不能—永遠不能—寫出偉大的作品的！偉大的文藝的泉源，原是從豐滿的苦痛的土地中迸射出來的。——試觀古今美麗而眞摯的戀歌，那一首不是苦痛的相思的結晶呢？要之，除去『人類心中的苦痛』，所謂文藝是沒有什麼大的價值的。

文藝作品裏面，更不可包含私慾。懷着私慾的人是不能做大詩人或大劇作家的。遇着苦痛就去設法制服那苦痛，這是文藝家唯一的任務。身體强壯可以去角力，同樣地爲得着文藝的修養必須要學習與人生一切困難奮鬥的法術！不單只文藝創作應該如此，試看那水石相衝激起來的白沫，或是鐵石相碰生出來的火花！

一切藝術，都是以眞理與美灌輸於民衆的感覺爲目的。換言之，我們所喚做的大藝術之『大』處，是在訴於人類的最良感情之一點。所謂『最良的感情』，

更換言之，就是『忠實』；縱然那篇小說完全是由空想構成的，而它的目的，仍是忠實。再申言之：一般的詩的生活，是超越物質的生活之上的；而道德的生活，更是超越乎一般的詩的生活的；道德的最高形式，便是藝術的最高形式：由哲學的見地觀察起來，這是誰也不能否定的道理。

要問怎樣能夠表現『最良的感情』——忠實和道德美？這却是不很容易解答的問題；但是可以用『愛之經驗』一語概括地解答的。愛之經驗，就是對於人類愛之道德的經驗，這是極少數的詩人或哲學者能夠得到的經驗；因爲它是經驗裏面最重要的部分：簡明言之，就是『忘我』之急激的衝動。偉大的詩人或哲學者，是會爲他人爲國家乃至爲別種的熱烈的信仰而拋棄其肉體的生命的；彼等是會用最高藝術的方式而在一般人的心中喚起愛之感情的。

附註：本篇是我新近從小泉八雲的文學講義中選譯出來的。



作品之構成

小泉八雲原著

一 關於作品構成的三個謬見

木匠的工作，是怎樣學成功的？不必說是靠手眼的實習而學成功的。根據這個理由，我們可以指摘關於作品構成的三個謬見了。

第一個謬見：以爲文藝的工作，是要靠讀書靠修學的；這是個極大的謬見。諸君的眼在圖書館，固然可以看到關於木頭和木工的許多書物，並且可以把它記到心裏；但是諸君的手，恐怕是不會做上等的桌子或椅子的吧。單靠讀書與修學不能把諸君養成個工匠，單靠讀書與修學也是不能把諸君養成詩人或小說家的。要之，文藝的技能確是與一切技能同樣地，唯有去實地練習才能得到的。想着文藝的製作，要靠書物，這是忘却在沒有一本書以前所產生的世界的大文藝了：荷

馬的詩，是在沒有學校沒有文法以前作成的；直至今日還令我們欽仰的貴重書物的大部分，可以說盡是不會受過文法或別種法則的拘束的。

第二個謬見：說自己國語之構成，是不能採用外國文藝之法則的：這是沒一點意思沒一點價値的話；因爲從根本上講，文藝的製作是沒有什麼固定的法則的。文藝作家，不但應當放棄一切法則，並且連考慮法則也是不可以的。最高文藝的法則是普遍的，——在太陽下面，任何國語，都適用的；這些普遍的法則裏所含的眞理，完全同樣——卽無論用什麼言語去說，無論在什麼地方，眞理仍舊是眞理。——『普遍的法則』，到後邊再說，——這是本篇主要的部分。

第三個謬見：說大文藝的工作，是沒有經過多大勞苦而作成的；這話對於硏究文藝的靑年是大有妨害的。大作家們誠然有在短期間——一兩星期或兩三個月——製成一件大作的；但要說彼等的原稿都沒有改正過，這是我決不信的。要知道格雷訂正一篇詩，費了十四年。我們如今手中的詩集或別種書物，都是與最初的本

子不同的。任何傑作，沒有不是經過多大的勞苦的。任何文藝沒有不是經過多回的修改的。單說那些在有文法以前寫成的—無論過去現在和將來都是偉大的藝術品的—古代的文藝，的確俱是修正過的；不僅經一個人修正過，並且是經暗誦它的幾千百人修正過的——算是經過幾千百年的工夫磨練成功的。

諸君可以在學校學得樣樣文藝的作法，這不過算是得點新觀念，新知識；文藝畢竟不是學問，乃是照前邊所述的高貴的情緒之表現，是不能夠憑藉學問之如何規則而製作的。

在文藝製作上有兩個最重要而必須記著的原則，就是削除與添加，換言之，除去不必要的語句，加上必要的語句；此外必要修習的，乃是自己國語之充分的知識，——關於國語之充分的知識，是可以藉學問而得到的。又文藝作品上使用的國語，有高低深淺的分別；若是能夠一概學會，自然是好，否則只專致力於一種類的—即自己最愛用的一種—好了；只要有一種類的國語見長，便可以寫出優

秀的文藝。

二 表現與修改

文學是表現情緒的藝術；但是怎樣能夠捉住情緒的本質—情緒之微妙的性質—而把它表現出來呢？

情緒是依感覺印象而生出的錯雜無比的感情；單純的感覺之描寫，是不能成爲藝術品的。換言之，文藝不是感覺之繪畫，乃是情緒之繪畫。又所謂情緒，不是單指人的悲哀和歡喜說的，一切生物—動物和植物—都有情緒；不過有單純與複雜之分別就是。現在先把樹木的情緒考察一番。

當我們觀察一株樹的時候，生出兩種印象：第一是藉視覺的媒介而映入頭腦的樹的眞形——即樹木的寫眞；第二就是那株樹給與我們的什麼特殊的情緒；因爲那株樹是有它的性質的，我們從它的性質裏面是可以受入何種的感情—情緒—

的。藝術家們所希求的，就是這個情緒。更申言之：無論生物或無生物，一切的對象都是各別地使在觀察它的人的胸中惹起某種感情的。比方普通人會見未知之人，只能夠在那人的臉上感受何種—好的或壞的—印象，是不能窺得那人心中的形象的；藝術家們對於那人的觀察，完全與普通人兩樣，換言之，是能夠窺得其人心中的形象—性質—的。進一步言之：藝術家的眼裏所映射進去的一草一木乃至一塊石頭的形象，都各有其形體和生命；我們如果用適當的方法去習練，是可以得知這個奧妙的。

藝術家觀察物象與兒童之觀察物象是一樣的；因爲兒童天眞的眼睛裏的映入的物象，都是極眞實的；因爲在兒童想像中的物象，都是具有生命的；因爲兒童本能的知識上，還沒有爲虛僞的敎育和世俗經驗的雲霧遮蔽住哩。比方向兒童探詢一個人的印象，他必定要說『我歡喜他』或是『我不歡喜他』；再問他『爲什麼不歡喜他』？那兒童在暫時的躊躇之後，一定能夠把不歡喜那人的理由告給我

們；或者還可以使我們在這個理由裏面發見可驚的眞理也未可定。這個兒童所具有的本能之力，就是藝術家的眞正的能力；區別藝術作品與尋常文章的，就是這個能力。收集許多知識，而心中還能夠保持住兒童淸新的本能之力的人，便是能夠做文學上的大工作的人。

照以上所說，文藝家應該努力捕捉，努力表現的『情緖』，不外乎就是『眞實的生命』，換言之，是作家的心中對於物象所生出的正確的感想。這個表現的工作，乃是文藝家非常重要的工作，也是非常困難的工作。——怎麼是困難的工作呢？

感情是這樣地發生的：感情一經發生，則我們的心身是要於刹那間感覺快樂或苦痛，或恐怖，或驚訝的。但這個霎那間的感覺，大槪是一來馬上就要走去的；我們在它走去以後，是不能夠把它的生命寫出來的；因爲這時候我們的心裏所殘留的，只有事物的最初的影象和簡單的記憶而已。那個感覺的種類或者也有

會永續的，通例都是像煙香之氣受了風吹一般，立刻就要消失的。

但是，假若諸君想着可以在感受這種感情的時候，卽刻就把它照原樣正確地書寫到紙上，這也是個錯誤；因爲書寫感情不是那麼樣地容易的，必要有一番苦心的勞力；這個勞力是能夠使感情復活的。

書寫感情的困難與初次睡醒以後追想夢情的困難是一樣的。記述夢情的困難，是人所共知的；但是藉做夢的當兒所受入的感覺的幫助，是可以使夢情復活的。唯一的要訣，就是在感情來到的時候馬上就拏起筆來，儘力把感情來到的詳細的情形，充分地記到那裏；全然不必管文法之對與不對和文章之完與不完——或是先從頭寫起或是先從尾寫起——無論怎樣都可以的；要緊的，是在得到經驗的記錄，而用這些記錄做種子，不久是會成長開花的。——但是記錄的種子插下去之後怎樣地成長，怎樣地開花呢？

卽時記下的記錄，至多不過能成爲一種完全的記事，不能成爲眞正的文藝作

品；同樣地即時蒔下的種子雖然能夠成長，可是叫它開花，還必須待以相當的期限。又蒔下的種子成長以後，往往有沒到開花的時候就死去；同樣地即時記下的有興趣的紀錄經過某個時期往往會變成索然無味或是只有一些價值的東西。申言之：最初的記錄的價值是即興的；它的功用只能夠做作品的輪廓或工作的起點，無論是怎樣地深刻地寫下的，最初的記錄，也是不能夠現出眞正的思考和感情的，僅僅可以給我們做記號或印記；而用文辭忠實地正確地把眞正的思考複製下來，是必要多少時間的。好的新聞記事的價值所以在短期間就消滅，而好的文藝作品所以永久保存住它的生命者，全是由於上述的產生手續的差異。講到實際的程序：在複製最初記下簡單的記錄時，我們的頭腦裏是會忽然湧出複雜的情緒的，——本來只有一倍的材料，是會加至四倍五倍乃至十倍哩。但是如此作成的文章，往往仍舊不會使感情復活，全然成了平凡的作物，必定再行放置若干時期，修改若干回數，感情這才能夠復活哩。即經過若干時期才能夠發見應刪應增

的地方；而且每當修改之際，是會發生新的思考，變更原來的形體的。我們但把最初記下的簡單的紀錄或記號裝入抽屜裏；在某個時候把它取出修改一番，再裝進去：經過好多回這樣的取出和裝入，最後便得看感情復活的歡喜了；同時可以把這個感情傳給別人——即使別人動起與我同樣的情緒。以上的程序與定望遠鏡焦點的程序很是相似：為儘力明瞭地看見遠方的對象起見，是要把望遠鏡的鏡筒先行加以伸縮，更要經過三四回的同樣的手數。作家就是觀光客，是必須要使用望遠鏡哩。這是一切文藝作法最初必要的條件。這自然是苦事，但是任何作家都不可以避免的。再說個比方：我們看見最初的紀錄與看見最後的紀錄之差異：前者恰似用肉眼去看三里外的樹木；後者覺得是用望遠鏡看的。

表現情緒之另一種方法，就是暗示；用這種方法成功的作家，是非常稀少的，——大概都是法蘭西人；又這種方法是僅在散文方面成功了的。

原來情緒是可以表現，也可以暗示的。但暗示比表現還要有力；因為讀者想

像力的活動範圍由暗示而擴大了的緣故。不消說文藝都是至某種程度之暗示的；但是如今所說的方法，完全是暗示的——即作者，換言之，說法者的情緒，在作品中全然沒有露出，都是在行間字裏隱藏着，明眼的讀者，是能夠於其中看出很有力的情緒的。用這種方法得着極大成功的作家，就是莫泊桑：有不羼雜一點感情，把幾種的事項淡淡地收攏到一起，而使它顯出非常的感情的；又有僅記一個會話，而使它把數人的會話者的感情正確地傳給讀者的；更有不但不寫感情，就是什麽場面，行爲，一點也不記述而爲純粹的暗示的。這種方法的難處，並不僅在選擇適當的語句，乃在選擇數種的事項。在使用這種方法時，必須先行判別那個單純的事項的本體，有沒有文學的價值——即情緒的價值；而爲得到這種判別，更須具有極廣的人生的經驗，極大的戲劇的才能，並且通曉樣樣的人的話語，明晰男女的心性。所以年紀太輕的人，恐怕是不能夠使用這種方法的。我以爲對於這種方法的必要的才能，是到中年才會發達的；因爲人們到了中年才可得

到相當的經驗。照此說來，在文藝生活的起初，是不能夠使用這種方法的。尙有應該記憶的：使用這種方法，除經驗以外，還須要有與畫家同程度的鮮明的知覺力。關於這種作家，前邊旣已舉過莫泊桑了；而美利美的小說，也不可不讀。——在莫泊桑和美利美的傑作裏面，個人的要素，全然沒有表現出來，在作中人物的口中所說的話以外，沒有何等記述；但是能夠把那個事項的明瞭的印象給與讀者的。

要想得着事物之深刻的印象，必須學亞刺伯的文學者的巧妙的方法：亞刺伯的文學者，認人體各部都有特殊的美，並且把這個特殊的美各各地起些特殊的名稱；更把一切的美都分成類別。比方他們觀察一個婦女，有第一等美，第二等美，第三等……美的區分：若是屬於第一等美的婦女，有她的特殊的名稱；這個特殊的名稱，是表明一見就驚訝她的美，見了兩回三回更覺得她的美，幾乎忘却自己感覺的實在的。屬於第二等美的婦女的特殊的名稱，是表示初次看見她得着

與看見第一等美的婦女時的同樣的魅惑，可是以後再見，便沒有初次看見時所感覺的那樣的美了；關於第三，第四，第五，第六，第七等……美的婦女，都是照上記的法則，分別規定她的應有的頭銜。卽屬於下等的美的婦女的特殊的名稱，是表示越看越有缺點的。用這種觀察方法產生的文學作品，不但能夠使我們越看越覺得它的美，並且經過若干時代，若干世紀，還要使讀者更覺得它的美。反之，廉價的文學作品，初次看見它時，或者也不覺得有什麼缺點；可是第二次去看它，便發現缺點；到第三次則缺點更多；到第四次更暴露些缺點；終於惹起讀者的厭惡而把它放擲了：這全是作者沒有支付周密的用意的緣故。

三　結　構

文藝工作之一般的困難，就是『怎樣地起筆』？或『從何處寫起』？——這是無論何人都要感覺的困難；不過有經驗的人，知道避免這個困難的簡單的方法

就是了。

所謂簡單的方法，就是決乎不考慮『作』『寫』的問題；但這是要詳細說明的。

純粹地知的著作—如歷史，評論，尤其是哲學的著作—的作法，必須遵守確定的論理方式，自不待言。但詩以及其它的以情緒和想像爲主的文藝，則全異其趣。詩人或小說家是不能立刻得到那個靈感的全部的；靈感是在工作的當兒漸次的發生的。作家最初的靈感，僅僅是情緒之意外的閃爍或觀念之意外的衝動。因爲有那個閃爍或衝動，遂引起情緒的活動，換言之，把他的睡着的情緒喚醒起來了。所以最初得着的靈感，未必就是事件之起首——或是當中，或是末了。

前在日本京都看見一個畫家畫馬：他畫的很好，但他是從馬尾畫起的；從馬頭畫起，乃是西方的規則，爲什麼他從馬尾畫起？我覺得是奇怪的；及經一番的思考，才明白『只要的真了解所畫的對象，無論從頭從尾從腰畫起，都可以』的

道理了。的眞了解所畫的對象的巨匠，是不遵守因襲的規則的——彼等自己有自己的規則；文藝作法也是這樣的。所以『怎樣的起筆』的問題，對於初步的作者，固然是個問題，而在有經驗的作家看着，算不了什麽問題。——恐怕彼等常從馬尾畫起；換言之，彼等常在絕沒有懷着怎樣起筆的念頭時，先作小說的終結。

關於工作的方法，大概言之，是這樣的：先把最初湧上頭腦的思想或情緒丟開，決乎不考慮『其次』的事情；『其次』乃是在做最初的工作的當兒自然而然地從心中發出的。假若第二，第三，第四的非常好的情緒或思想同時湧出，則從其中的最有力的或是最有興味的部分寫起好了。要之，眞正的作家，常先把某個作品的相異的部分分別寫出，然後再用選擇『部分』的功夫。這是作品構成之精神的程序。假若諸君常從最初的部分寫起，恐怕要失去許多的靈感哩。文藝作法的要則，就是『使作品自己慢慢地構成它自己』，不是可以倉卒地弄成功的。明

白點說：最可敬畏的作品，並不是作者構想了的作品，乃是用作品獨各完成了的作品——即將及殺靑的時候，作者忽然變更最初的設想，而又得到最初所不曾得到的設想的作品。

關於作品結構的話，算說完了。以外還有很多的方法，只是這些方法，應該請各自的本能和習慣去指敎。本能和習慣乃是比文法家或修辭家再好沒有的先生！規則和書物對於不能由文學的本能去學習並且不能由文學的本能去收穫的人，是沒有甚麼用處的。——考究作品的結構與考究作風是一樣地沒意義；次項說明這個道理。

四 作風

關於『作風』問題，雖沒有考究的必要；但是『作風』沒有考究必要的道理，應當極力考究一番。

所謂作風，一句話說完就是作品—卽作家—的性質。一個人有一個性質，一個作品也有一個作風。有多少作家的作風，由普通人看起來很是類似，可是由明眼的批評家看起來，是有差異的；因爲那作品中所包含的作家的心性，是不相同的。又在一般人想着作家使用的是某種文學的規則，這是極大的謬想——作家決不能定出規則而且決沒有規則可定。作品裏表現出來的色彩的差異，不是可以靠固定的規則而生出的，完全是靠個人的性格；換言之，作品中的語句，全是靠作家之文學的本能—卽感情—而選出的。又語句的性質，是因它在作品中位置之如何而有差，所以兩個作家縱然表現一種的事物，使用一種的語句，而那語句裏包含的性質，也是完全兩樣的。

作風恰似作家的臉而和說話，是各有獨特的丰姿的。

作家爲使作品完成，只要使上最善的努力，其結果便可以現出眞的作風來。換言之，作家之純一的感覺及思想，是會指示作家使用何種作風的。所以這個作

家，模倣那個作家的作風，算是陷入邪途了。只要諸君能夠忠實地順從自己的感情和趣味，並且儘力地開發它們，諸君的作風，自然會成就的，——卽自然會採取最適合題材的特殊的形式和聲調的。

更有一個不可輕忽的事實，就是作風是常常在變化着的：不單只隨時代而變化，並且隨人隨作品而變化——卽同一作家的不同的作品，也是各有其不同的作風的；這是題材變更之自然的結果，不過這非偉大的作家是辦不到的。——最知道變更作風的，是法蘭西人，最不知道變更作風的，是英國人：這也是英文劣於法文的一個原因。——想變更作風而使它增加美的色彩，唯一的妙訣，就是『回憶』：比方作旅行記，若是記述單純的事實，筆調是很乾枯的；一度就事實而加以回憶，這便可以使它生出多種多樣的作風來，——法蘭西人的旅行記，所以比英國人的旅行記作的巧妙的多者，就是因爲彼等會變更作風，會回憶。

最後還有一句要緊的話：作家應該儘力排除學究的文句使用民衆——卽里巷——

的言語。耶瑪遜嘗說：『使用里巷的言語的力量與使用學校內的言語的力量，是不能比較地大的。』

附註：同上一篇。

宣傳與創作

廚川白村原著

好多婦女相約同去拜訪傀儡家庭作者易卜生，她們對這個偉大的藝術家說：『關於婦女的自覺和解放諸事，為世界婦女們吐萬丈之氣而給與人心以新的啓示的，就是你的傀儡家庭；我們都十分地感謝它。』

易卜生答道：『我並不是以那樣的打算而製出那個作品，我是單為作詩起見的。』

易卜生這樣的回答，使我們歡喜不盡；因為那是易卜生的易卜生氣度—即藝術家的藝術家氣度—之話。要是尋常的俗物，一聽見好多婦女們這樣的話，恐怕就要忘形似的得意的罷；而在那尤其俗惡的作家，則必定無論內心如何高興，表面上却使用謙遜的言辭而給人以虛偽的應酬的罷，——謙遜裏頭大概都含有倨傲，得意，自滿的心理。

但是純粹藝術家氣度的易卜生的回答，並沒一點虛僞的謙遜；因爲易卜生不是爲着婦女運動一類之宣傳而作那一篇，乃是明明白白的事。

大凡思想家，學者，藝術家，想爲某目的而從事宣傳，這是極大的錯誤。最初把『世間』這個東西，放在眼裏，而爲某目的向世間廣布自己的思想，利用學問或藝術品以做工具。這樣的事，固然也不算壞；可是要說那是藝術家及思想家的本來的職能，則根本地算是謬見。

除了這樣的人，還有藉學問和藝術作爲自己的天職的，也很有其存在的理由。譬如廣告鋪，粉飾鋪，傳敎鋪，道學鋪，或是公家的交通宣傳，傳染病預防宣傳，保險宣傳等，這些都是旗幟鮮明，不但各有其存在的理由，並且其中的某一部分於某種時地，其價值也不在古來預言家之下；但這比諸咨出爲的是創作，不是爲的宣傳之話的易卜生，却是相差萬分了；因爲他有這一點的心境，遂自然而然地成極優秀的宣傳者，預言者，而把世界的人心鼓動起來了。

在這回大戰開始的時候，看見德國幾十個有名的學者，曾爲德皇而連署發佈一種陳辯開戰理由的宣言書，我以爲是眞可以唾棄的；就是對於我生平所尊敬，所信用的德國學者，單在那一時，我覺得他們是不算人了。這並不是說那個宣言書的內容，含有甚麽國家至上主義之根本的謬想，是說應以探求眞理爲唯一而最大的目的之學者，竟爲政府利用成了對外宣傳的工具；對於這種態度，不加以辱罵是不行的！在那個宣言書的連署裏，不必說有好多自由思想家，沒有加入；並且聽說安斯坦等，曾拒絕署名：這正是眞正學者的氣度。

學者們以他所持的道理，去做說敎或廣告一類的事務，其情還有可原；只有文藝家，如果懷着宣傳等廣告根性，則決不能製出優秀的作品，而且傷損藝術家的本質。

在宣傳過度的美國所演的募集公債用的進行曲之類，恐怕誰也不把它看作大音樂罷。又，以繪畫做宣傳用的，乃是廣告的繪畫木牌；但把它誤認成大藝術

品的人，恐怕也是沒有的。而最足以被人誤認爲宣傳的，乃是包含思想成分極多的文學作品。即純藝術的抒情詩—如歌戀，咏春的詩，—決不會被人誤認爲宣傳品；最容易招來這種誤解的，乃是近代的散文劇——尤其是問題劇，思想劇，或小說，論文一類的散文的文學。

自不消說，一切文藝都是自己表現——即作者爲心裏的要求而表現自己，不是給自己以外的人或是什麼運動做工具的；換言之，不是爲廣告爲宣傳，是在創造與自己表現的本體裏含着意義的。宣傳是廣告鋪的事務，創作是創作家的事務。爲表現而表現，爲創作而創作，決不是功利的，乃是自己的目的。所以說易卜生答婦女們的話，是很合藝術家的氣度的。又，以文章爲『經國之大業』而把它當作『治國平天下』的工具使用之思想，不單只東洋，西洋也多着哩：這一概都是謬見。文藝，徹頭徹尾，應當作爲自己的自己表現，以外的不算文藝。

但丁不是爲『傳教』而作神曲的；米爾頓不是爲『佈道』而作失樂園的：可

是這些却都成了在百世以後也能動起人心的傑作，若是爲宣傳而作，決沒有那樣長久的生命。

莎士比亞是爲什麽思想的宣傳而作那三十幾篇的戲曲麽？有說莎翁是民衆的思想家的；又有說莎翁是貴族的思想家的：這算怎麽一回事？莎翁的作品不是像七色完全調成的白光一般不帶一點雜色麽？不以『思想』或『主義』爲基礎，這正是使莎翁作品偉大之所以。

『爲人生的藝術』一語，是正當的；但這不是宣傳或廣告的意味。又作家於作物殺靑，公諸世間的時候，考量它將與世間以如何的影響，這也是不應該的。做文藝家的，當其執筆之際，是不可以把甚麽讀者或世人放在眼中的。胸中所蘊蓄之物，如果不表現出來，那物就要把胸膛裂開，致陷自身於死地；必有這種心境，才能產生眞正的文藝；如其不然，那文藝便成廣告鋪的招貼，樂隊鋪的喇叭乃至傳敎鋪的講演了。

聽說託爾斯泰到了晚年，回顧他年少時代的作物，後悔那是純粹的自己表現，幾乎要把它燬棄。我對於託爾斯泰的藝術觀，無論如何也不敢贊同；我以爲他攻擊莎士比亞，或是非難象徵派的諸詩人，都是根據他的謬誤的藝術觀的。假若徹頭徹尾把『爲人生的藝術』當作爲功利的文藝—宣傳式文藝—去解釋，則問題劇，社會劇的本家之易卜生所答婦女們的話，將怎樣解釋呢？我再重複地說：易卜生是眞的詩人，眞的藝術家，因爲眼中沒有宣傳或廣告之一回事，所以才能夠把那個偉大的作品貢獻於世界文化上。使託爾斯泰作物之偉大的成分恐怕不會在他晚年的作物裏，却含在從他初期到中年的小說一類—尤其是他後來要想燬棄之作物—裏，這是我相信的。

照此說來，爲預備立到十字街頭去講演而作戲曲的蕭伯納的作物，論藝術品，算是劣等；而與蕭氏同樣並且同思想以觀照社會問題，可是沒有宣傳意味的高斯倭綏的作物，是與易卜生作物同樣的偉大的藝術品，這也是我相信的。

創作家皆有其對於時代的使命，自不待言；不過那使命不是創作的目的；而其自然的結果，遂使讀者得着某種思想的啓示或暗示了。換言之，作家唯一的使命，就是『作』。

敎育家賺薪金；但爲薪金而從事敎育的敎育家，決不能辦出優美的敎育。又好的敎育家，是賺巨數薪金的結果，也未可知；但決不可把那當作目的。作家的創作，或者也能成宣傳，——或者作品越偉大，宣傳的效力越大與敎育家薪金多了的結果是一樣；但不可以把那作爲作家的目的，與敎育家不可單爲薪金而做事也是一樣的。要之，藝術家是應知道有做藝術家之正當的使命及任務的。

不問世人會否看見，也不管誰認識不認識，單爲探求眞理，不作不行，這才算眞正的思想家，藝術家哩。

總而言之：宣傳，不必就像創作那樣以個性表現爲第一要件，多半是爲利益而活動，給時好做先聲；這在人間，乃是屬於第二義的生活；倘若從事文藝的創

作，伺應讀者的顏色，而考慮自己作物，能給世人以如何的反應，這是使以創造爲主旨的文藝之大業，墮於惡性的新聞事業之中了！

附註：這篇小論文，是近代戀愛觀的附錄之一；當我譯近代戀愛觀時，我以爲它與戀愛沒有直接的關係，所以不曾採入；就文藝論文上說，我覺得它的內容實質，實在偉大：因此我又特意把它歸列於本書。又，本稿曾登載於第十五卷，十號，小說月報；現在又重新修正了。

作家之外遊

廚川白村原著

對於以純粹創造，自己表現爲天職的藝術家，外遊—即外國旅行—是極其必要的；而且與幹別項職業者的外遊相比，是具有特殊的意義的。

作家的遊歷方法，乃是漫遊。把行方不定的旅次的假睡裏面的自由生活的滋味慢慢地咀嚼一番，這對於作家是比甚麼都可寶貴的。渴望新奇的生活，景慕不曾見過的國土的放浪慾之滿足，在近代文藝上是怎樣重大的要素，這裏也不待說了；因爲那老早就成作家希求內的生活之自由解放之唯一的手段了。

作家所以要變化環境，質言之，爲的是要發見新的自我。比方一種食料，用同一方法烹調，其味是常常不會變化的；久而久之，便覺得它沒有甚麼味道了；再換一種烹調方法，於是同一的食料裏，遂生出新滋味來了。作家當深深地挖掘『自我』的時候，大概都是照着一個礦脈挖掘的；但無論怎樣豐富的礦山，要是

單挖掘一個礦脈，恐怕甚麼時候，就要有挖掘淨盡—成了廢坑—之一日的。因境地的變遷，發見從來還沒有挖掘過的新的礦脈，由是而更踏入第二期的第一步，乃是作家最完全地表現自己全生命的得當之道，換一句俗話，是作家的返老還童法——或者是不老長生術。

在暫且置身於變換的環境而更新『自我』—從自己裏發見新的礦脈—之間，不一定要做甚麼工作。而且照我們的經驗，旅行的心境，也不能夠產出會心之作。只是做一個天涯放浪的孤客，於旅舍的一室，權且按下身心而加以思索的事情，以及卸腰於公園的草地而貪戀西洋人所說的『甜美的無爲』的事情，這乃是對於藝術家的意味深長的事情。不是實業家的視察，也不是學者的調查，更不是像一般人的只知遊覽名地，勝跡的無用的徒勞，乃是要觀察以與自己國土全然不同的自然爲背景的種種物象。

在往昔交通極不便的時代，歐洲諸邦的詩人，俱都景仰南歐意大利的清朗的

天空，紛紛地向米呢文的歌所稱道的琪特羅蘭的花開之國攜杖而行時的意味，與如今我們東方的藝術家往西歐諸國旅行時的意味是類似的；歌德及漢尼的意大利旅行，所以能夠貢獻於世界文學者，就是其中顯著的例子。又英吉利這個國，是人們所說那樣地，國民性在實際的，常識的方面，雖然有點嫌缺乏純藝術的氣味，而它也能夠完成優秀的文學之故，全是因爲受了南歐極顯著的影響；這影響決不是藉作物或譯品而能得到的；自它的詩祖確薩爲起頭，不知道因旅行意大利而培製了多少天才。再從近世的喜耶里，基茲，柏朗甯諸人的生活裏除去意大利生活，怕要失去他們作品的最好的部分哩。我不是以往昔詩人之例，直比擬現代作家的；但我是深信在包有異鄉好多藝術空氣的社會，國家，一時地安置住身子，必能夠給作家的修養裏，加上新的甚麼的。

假若不是表現沒虛僞的『自我』，則出類拔萃的作品，是決不能成就的。但現今作家創作的動機，許多都是外部的事情，不是純眞的表現。另外還有無數的

專門以製造墮落的文藝爲業的作家；這是零賣貴重的『自我』的，——是同淫業婦賣人生最美的創造生活的戀愛一樣的。我們看見單只爲外部的事情而肆意濫作的人，和看見把從自己血肉裏分出來的姑娘賣給娼寮的人是同樣地替彼等傷心。更換言之，把自己的靈魂賣給市井的惡魔，乃是自己破壞自己！

英雄失敗，常回憶其盛時的事；在藝術之園裏成了一世的寵兒的人們，是必要深自警戒哩。運命的孽障，是有從何處追來，撒播毀滅『自我』的種子的時候的。一到那時：可以通的，不能通了，可以進的，不能進了；因爲新境開拓的道路，被阻止住了。胸府的一個礦脈，只緣不斷地挖掘，而積得的反省，深思的餘裕，盡被外部的魔障奪去，弄成廢坑了。不必說，藝術家不是吸霞光而生活的仙人，所以爲麵包而執筆，原是優秀的職業，神聖的勞働；尤其是沒有甚麼囑託，甚麼不得不工作的外的事由，畢竟容易流於懶惰，這也是人之常情。照此想來，『外部的事情』不是可詛咒的，卻是可感謝的。只是在保守『自我』，培養『自

我』的用意欠缺的時候，這種『外部的事情』的強制力，是有毀傷作家遂致絕其生命的可能的。

避免這個悲運的妙法，就是在自己的創作史裏造幾張白頁——即爲挖掘新礦脈，爲更新『自我』而暫且把創作之筆擱起；但這不是在自己家中乃至自己國中所能辦得到的。——因一年或二年的外國旅行而造出了白頁，然後更從生活之新章起筆，這對於作家是再愜意沒有的事情。——在個人的創作史裏造出白頁，自然不限於外遊，不過外遊是造出白頁的最高明最便利的方法就是了。

希臘神話說比古梅利造一個女像，起名叫加拉特亞，那像會活了；造像者遂同它結婚了：自古以來加過種種潤飾的這個故事，算是把藝術創造的眞消息道破了。把『自我』放射到客觀界的生命之藝術，是必須要把它弄成作者的戀人哩；不是像那樣地注入靈魂之作，是不能成爲眞的藝術品的。

西方有一句常談：『人和自然和書物』：這三件東西，便是作家最好的培補

靈魂的滋養料。能夠努力銳敏感性，加深靈智，不斷地從這三件東西裏攝取養料，靈魂的泉源是難以涸竭的。書物自然可在書室閱讀。而面接異人與自然，這是再沒有勝過外遊的。擺脫種種的糾纏，立時置身於北馬南船的旅空，作汗漫遊，這是作家何等的快樂事呵！

一度的外國旅行，不一定就會把自己弄偉大，便忽然產生大作，這同行了若干天的溫泉療法，不一定便忽然成了健康體是一樣的。須知就是機械，也有定時休養而施行掃除，磨鍊的必要。所謂創作史裏的白頁，就是作家留着作爲洗刷『自我』用的。

西方的拔羣的作家，從初期作到晚期作，其間的年數，非常之長，——經過四十年，五十年的例子，也不算稀罕；文學史家常把彼等創作的年次分爲第一期至第四期。像確薩，但丁，莎士比亞，歌德這些大的作家，不必說了；就是近代的易卜生，託爾斯泰以下的許多作家的作品，初期作與晚期作的比較，看着個直

不是一個人作的：這不外乎是他們在胸府的各種礦脈裏，都下過挖掘工夫了。

外游除面接人與自然以外，仍不可拋棄書物。本來作家的修養，閱讀寧不如思索或凝視；但與其思索相觀照，是必須藉閱讀爲幫助，這也是不待言的。

附註：本篇是廚川氏五六年前的著作，曾刊載於大阪每日新聞。我那時候匆急地，斷片地讀了之後，便在頭腦裏留一個顯著的影像。昨年其友某特爲收錄於往十字街頭書中，再讀一過，覺得文章的光彩，一點也沒有減少。——著者此文，原帶有送友出國的性質，所以頗多關涉日本之事；我以爲那些對於我們沒有需要，都很愼重地割去了。又本譯稿曾登載於民鐸雜誌第六卷，第二號；現更加了一度的修正——把繁複和不必要的字句又删了些。



文學社團之弊害與效用

小泉八雲原著

我是反對大多數的文學社團之存在的；因為我相信這些社團對於少年天才是極有害的；因為社團對於個人思想行為的自由是不利的；因為加入社團以後的諸君，事事都須遵守多數者的意見—圖與多數者相調和—這是大有妨礙於文學的獨創力的：現在把這個道理申說一番。

但要先說說文學社團的好處：論起文學社團，也算是很有益的東西；因為任何個人所不能做的文學的貢獻，它是能夠做的。比方英國有些文學會是為編輯並刊行有價值的古書而創辦的。這種古書會所做的事業，不要說窮著作人做不到，就是叫極大的資產家去做，也是要艱難的；它們是由許多的人們捐助以資金，由許多的學者分工地做各自願做的工作的：要之，這種社團的價值就在乎它能夠做個人所不能夠做的事業。其次是以獎勵文學的研究兼練習創作和演說為目的之社

團：這些社團若是在專門或大學裏組成的，確是值得稱讚的；因爲它能夠給與會員以新的刺激，使彼等發見各自的創作或演說的天分；這是憑藉多數者的影響以開發個人的能力的；世界許多的專門學校或大學裏面，都有這種學會。但這種社團固然能夠幫助啓發天才之花的最初之蕾——即最初的文學藝術的希望——可是從這種社團產出的作者，只會有良好的，決不會有偉大的作家；彼等是僅僅會照着形式去做工作的。

上述的文學社團的會員，起初是可以藉社團以開發自己的心境的；可是自己的心境一經開發而至於成熟，在這個開發的瞬間，是要感受社團的苦處的；因爲多數人結合的社團要限制住他，不能允許他發表獨創的意見。

多數人結合的文學社團，固然有害於個人的獨創力；而少數人結合的文學社團，是不致妨礙於個人的獨創力的。我所說的『少數』是很少的，是二三人的。我相信二三人的結合是很有益的。三人以上——縱然是四個人——的結合是有危險的。

又照我的見解：三人的結合，不是類似的結合，乃是相異的結合；不過彼等是能夠以人類愛的繼續性和相互的理解而協議一切的。單只三人的結合，自然不足以稱爲社團，可是比較多數人的結合，是有益於個人的啓發的。

相互結合的唯一之道，就是友誼與同情。友誼—眞正的友誼—乃是結攏人與人間的完全的自由和完全的理解，完全的同情的東西。但是完全的友誼，在多數的人類中是難以發見的。關於這一點有値得引用的西班牙的格言：『一人不成爲伴侶；二人是神的伴侶；三人是人的伴侶；四人是惡魔的伴侶』。這個格言雖然有些滑稽，可是同許多西班牙的格言一樣的有道理；因爲三人以上的完全的友誼，很難以得到，而四人團體造成的時候，意見與感情的相異，可以說是決定的，——遇着困難問題發生，其中的兩人容易結合到一起而與那兩人相對抗。我們試一徵諸各自的經驗，便可以知道這是個眞理了。要之：建立於友誼與同情的基礎上的文學社團是有益的，並且是可以永續的；可是眞正的友誼與同情，在三

人以上的結合裏是難以發生的。

然而英文學史上的偉大的人物，差不多盡是孤獨的工作者—差不多沒有友人—的事實，恐怕諸君是要發見的；卽在近代，也的確是這樣。

恐怕諸君同時又要想起：英國和美國各有幾千文學會，——差不多每個地方都有文學會；卽在日本的橫濱神戶住居的西洋商人，也組織有文學會。但是這些會的名目雖是『文學』，其實並不限於文學；它們的目的，它們的普通會員是一點也不知道的；它們不是爲企圖少年男女的接觸，使彼等各自尋覓戀人起見，便是幾個蹩脚音樂家，詩人，新聞記者爲『獲得社會的勢力』的單純的目的而創辦的。在這些會裏，有偶然的音樂，有臨時的講演，有平凡的論文；另外還有非常之多的紹介和說項：這僅僅算是關於文學的平凡而醜惡的把戲，——其實有的比把戲還要醜惡的。我們在這些會裏是不能夠看見眞正的文藝家的。

至於在大學內外組織的文學會，是能夠把人們提到一般平準之上的；但所謂

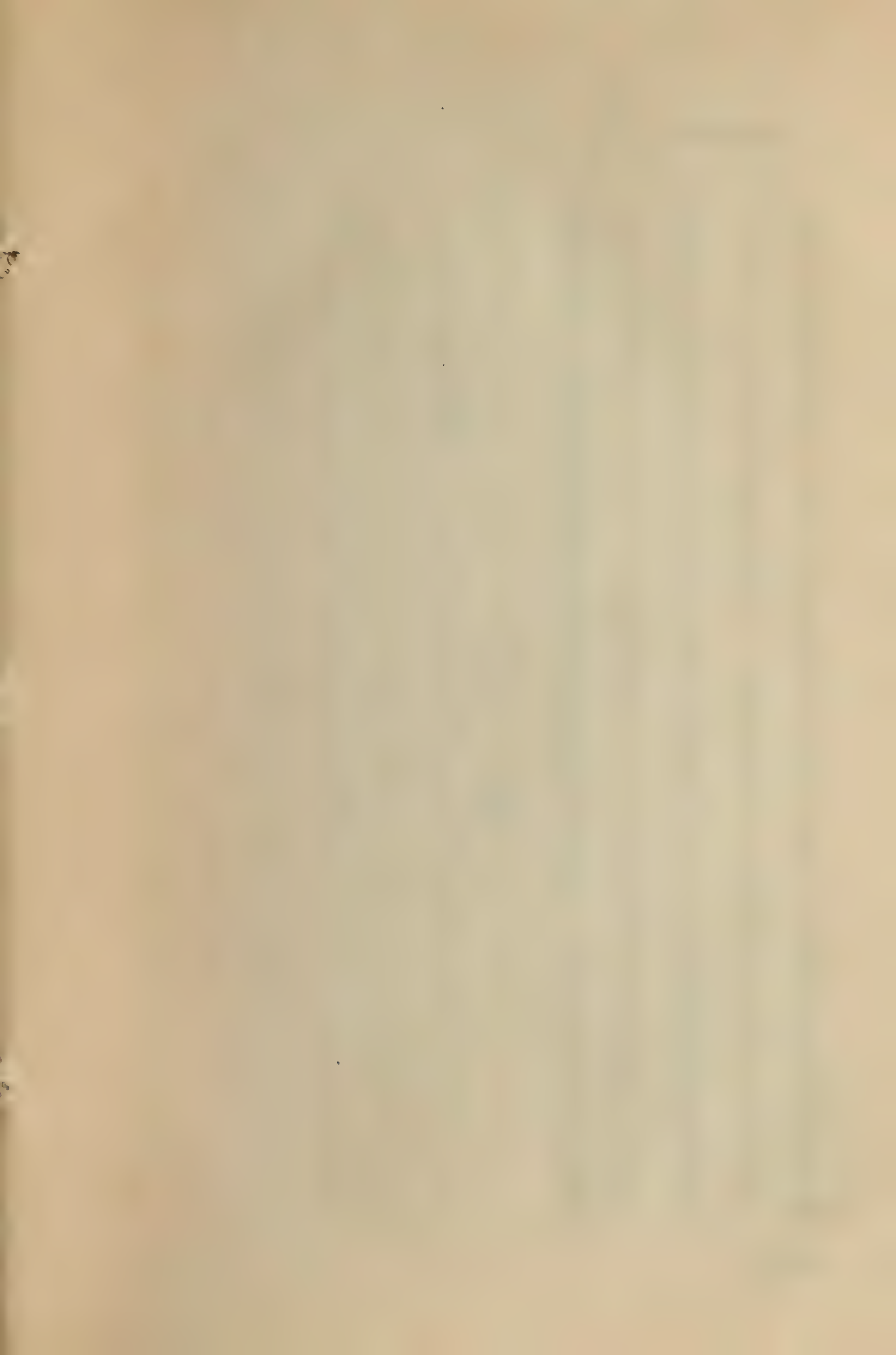
「一般平準」，是指「凡庸」說的。文學青年初步的修養是必須要先行把自己提高到凡庸之上，使它成長，使它開展；因此，這些會對於文學青年是有益的。只是我知道這些會的效用，除了把青年提高到「一般平準」之上以外，便沒有了；所以知識充分發達的人是不能在這些會裏得着好處的。文學的進展，不是僅在超出「一般平準」之上，還要在「一般平準」之上，企圖異常的，力強的，不能預期的飛躍。所以想以文學立身的大學卒業者，入文學會縛住自己身子，這恰與將要登山者把兩隻脚用大石頭繫住是一樣的。

我雖然否認文學會的重大的價值，可是我自己也屬於一個文學會；不過這是個與別的文學會不同的，很便利的文學會：不是會員一定要出席的會，也不要求什麼種類的作品，就是連知道那個會員的必要也是沒有的。會員每年捐欵；可是有捐至二十年也不會得到酬報的。會之唯一目的是爲預備對待卑劣的出版業者以保護作家的利益的。作家大概都是無產者並且是容易爲職業者所欺；又以出版業

者作相手而起訴訟，十有八九，無產者辦不到：因此，這會請有老練的律師和顧問，假若會員受了不正義的損害，全會員是要聯合以維護他的。要之：這會也是以辦個人所辦不到的事爲目的；會員是絕對獨立的——誰也沒有替會做什麼事或文學工作的義務。關於會中的實際的事務，都是靠特雇的事務員們辦的。以維護作家的利益，維護文學的成長爲主旨而組織的這種社團，我以爲是有很大的效用的。

附註：見前。

下卷



關於思考

叔本華原著

*

無論多麼豐富的圖書館，若是不加整理，它的效益却比不上小而整理過的書庫；同樣地無論多麼豐富的知識，如果不經自己的思考把它咀嚼一番，其價值比諸反覆思考過的些少的智識還差的遠。因爲人之所以能夠完全收得智識並且充分地驅使它，乃是把自己所知道的事情或眞理與諸方面結合或比較的結果。又我們深思熟考而得到的，是僅限於我們所知道的事情。要之：人是必須要學的；但人所眞正了解的，是不能夠出乎自己思考的範圍以外的。

讀書和學習，是可以照自己的願望去幹的；但眞正的『思考』，不能夠如此；它恰似火爲火煽動，爲風保持一般，是必須由對於對象之興味而激刺而維持的。這興味有純粹的客觀的，也有單純的主觀的；後者的目標僅在私人的自身；前者

是存在於會思索『自然』的人們的心中的，——『思考』對於這種人是與呼吸一樣地自然的事情，只是這樣的人極其稀少。卽在普通的學者裏面，眞會思考的，也是很不多見的。

*

思考波及於心靈的作用與讀書波及於心靈之作用相比，其間的距離，是再大沒有的。本來在我們的頭腦裏面，是各個不同—有的傾向讀書，有的傾向思考—的；而上述的距離，更把這個本來的差異擴大起來。讀書是心靈在它的衝動和素質上附以異種的思想，——是恰似火漆接觸着印章一般的。在讀書的時候，心靈不感什麽衝動和興趣，全是由於外部的强制。而在思考的時候，那心靈是全然遵循由外界或記憶波及於自身的衝動之軌道而行的。我們知覺的外界，决不是像讀物那樣地，把固定的思想的印記捺入心靈裏面的，是單把適合於各人的本性或心境或機緣給與各人的。讀的過多，心靈的彈性便要失去，這與發條常常被重東西

壓着因而失去彈性是一樣的。一有閒空，就拏起書本，這是那人沒有思想之最適當的表現。博學多讀，把人的天性弄愚鈍而且使他的著作全不成功的理由，就是因爲他用的是上述的方法的緣故。這種人算是不會叫人家讀他的書，光會讀別人的書。

所謂博學者，是指光會讀書的人說的；所謂思想家，天才，世界的啓發者，人類的恩人，是指那些直接地去讀叫做『宇宙』的這個書物的人們說的。

*

實在具有眞理與生命的，僅屬於自己的根本思想；因爲人眞個而完全會理解的，乃是自己的根本思想的緣故。我們所讀的別人的思想，乃是別人食物的殘滓；是未知之客脫棄的衣裳。

*

因讀書得着的別人的思想與從自己心中發洩出來的思想之關係，乃是殘留於

石上的前世界的植物的印象對於這世界的春天開花的植物之關係。

讀書僅可作爲自己思索的代用物。當讀書時，那人是情願藉別人用的牽引小孩學走路的繩子以牽引自己的思想的。並且許多書籍的效能，不是指示些灣曲的邪路，便是致陷些劇烈的蠱惑。但那由自己的守護神引導的人—卽自由地正當地思考的人—是持有會發見眞理的指南針的。所以人只應當在自己思想之泉源停滯的時候去讀書。思想之泉源的停滯，乃是在最好的頭腦裏面也免不掉的事情。反之，爲書本而驅逐自己的思想，乃是對於心靈的罪惡；這樣的人可以說是爲看乾腊植物標本起見，爲賞識銅版彫刻的美麗的風景起見而從自由自在的大自然逃去的人。

我們費却很多而且很長的時間思考出來的某眞理或見解，往往是憑藉某書的幫助。這也算是由我們自己思考而得到的，也有極大的價值；因爲那個眞理或見解是進入我們思想之全系統而完全地，堅固地與它結合到一起，絕不會再消去

了。

自己思考的人，對於自己意見的有權威的例證，雖是到後來發見的；但在那時，那個『權威的』確是把他的意見與他的自身很牢固地連結住了。普通的博學者是把別人的意見收集到一起而以它作爲權威之出發點的；這樣地產出的東西，是與用無知覺的材料製成的傀儡一樣的。至於前者，乃是自然的活人；因爲它是先在『思考』的心境中下了種，受了胎，而姙娠，而誕生的。

單只讀書得到的眞理附着於我們身上的狀態，是與義手，義足，義齒，義鼻——甚至於用別人的肉製造的鼻子——附着于我們身上是完全相似的；而依自己思考得到的眞理，是與自然的四肢體軀一樣地只有這才算自己的所有物的：思想家與博學者的區別，就在此處。我們看着自己思考的人的精神的收穫物，覺得好像是用正確的光線，整飭的調子，調和的色彩，而繪成的活氣洋溢的美麗的畫圖一般的；那些單純的學者之精神的收穫物，乃是與收集種種的顏料而系統地配列到一

起，沒調和，沒聯絡，沒意味的大調色板酷似的。

所謂『讀書』，是用別人頭腦替代自己頭腦思考的意味。自己思考是想開展某項有脈絡的體系—縱然不完全只要是個體系—的。藉不停止的讀書而把別人的思想勉強貫注於自己的頭腦裏，這是再有害沒有的；因爲這些思想是從各別的心靈裏面湧出，而屬於別種體系，帶有別種色彩的；不但決不會與自己的思想和見解相連結，反要引起頭腦的混亂，喪却明瞭的識見；這種狀態，是在所有的學者裏面可以看出的：彼等在健全的理解上，在正當的批判上，在實行的處理上，所以往往劣於無學的人者，就在這一點。

以讀書送其生涯—專從書本裏汲取智識—的人們，與從許多旅行記裏汲取關於某國土的智識的人們是一類的：這種人雖然得悉好多的事情，可是關於那個國土的狀態，却缺乏明瞭而有聯絡的根本的智識；反之，送生涯於思考中的人們，是與住過那國土的人們一樣地，彼等是知道那事物的眞相乃至它的全部的關

係的。

＊

普通的博學者對於自己思考的人們的關係，更與歷史研究者和事實之目擊者同樣。後者是常藉自己直接的觀察而談論事物之一切的；彼等的見解，如果有相異之處，這是彼等的立脚點相異的緣故；若是那個立脚地，沒有什麼變化，彼等的見解，是會完全相同的：因爲彼等是單只述說彼等客觀地捉住的事實的。普通的博學者，光會說『甲是怎樣地說，乙是怎樣地講，丙是怎樣地論』，而把這些彙集到一起以比較它，考量它，批評它。這種人所耗費的勞苦是極大的。假若這種人光把事件的本體放置眼中，可以用些少的思考馬上達其目的；但他爲什麼不這樣辦呢？原來坐下讀書，是任何時候都能夠辦到的；思考是不能夠這樣的。思想與人是一樣的：在自己方便的時候，把別人都喚到是不行的；只有待彼等自己來之一法。關於某事的思考，是由外的機緣與內的心境美滿調和而自然來到的。

這個道理在我們思考關於自己的利害得失的時候，可以發見：關於個人利害事件的決定，是必須要等到某一定的時間的，是不能夠在我們隨便選好的時間去思考它的；因爲在這時候，關於該事件之我們的考察，是不安定而且還要移於別項事物的方面去的——甚至於還會構成對於那個事件的嫌惡之原因哩。要之，在這種時候，我們不可以勉强去思考，必須要靜待思考心境之自來。這個心境是往往猛然地並且反覆地而來到的。在種種時間的種種情調，是能夠授給我們以對於事件的完全不同的見地的。這個緩慢的過程，是可以用『決心之成熟』一說解釋的。因爲常常思考；思考的回數多了，事物的眞相自然是要明瞭地表現于我們的眼前的。在理論的方面也是這樣：必須要等待良好時間的來到。又任何扱拏的頭腦，也不是在一切的時間都適於思考的；因此把思考以外的時間利用到讀書上，是最好的。讀書是照上邊說過那樣地，乃是『自己思考的代用物』——是叫別人替我思考，借給我以精神的材料的。讀書的性質，旣是如此，所以不可讀的過多；否則

心靈慣於代用物，因之忘却事物的本體——卽走慣別人思考的道路而忘却自己思考的道路了。——至少人們在讀書的時候，必須把他的眼睛完全從現實的世界轉一轉！思考的機緣和心境，在讀書的時候是沒有觀察現實的世界的時候來的回數多的；因爲具有本眞的形體和性質的現實的事物，是思考精神之自然的對象，而且能夠最容易地轉動這個精神的緣故。

照以上所述，自己思考的人與博學者—書本學者—的區別，是很明顯的了。卽前者是眞摯的，本色的，一切的思想和表現，都有其獨自的特徵；後者則一切都從別人手裏取來，是傳統的概念，是摭拾的廢物；就連它的文體，也是由傳統的老調或流行的語句而構成的。

單純的經驗—卽如讀書—是不能夠替代思考的。單純的經驗之於思考是與食物對於消化機關的關係一樣的；假若單純的經驗把人智的進步誇作自己的功勞，這可以說是嘴把身體的存續誇作自己的功勞了。

*

凡是眞正具有豐富的頭腦者的作物，是確實具有明晰的性質的；因爲這樣的頭腦是確實明晰地知道自己願說的話的緣故。

*

第一流的作物的特徵，就是作家自己直接思考的結果，無論在什麼時地也都能夠使人看出它是第一流的作物。在這些作家的心靈之國土裏，是有像君主那樣的人物做主宰的；因此彼等會發揮獨創的特色：這在彼等的文體上便可看得出來。申言之：彼等的判斷是像君主的判斷一般，係從他自身的完全權力裏面生出的——他是除他自身以外，不知道有所謂權威的；反之，具有爲流行的意見或權威所拘束的頭腦的作家，就好像光知道服從法律和命令的平民。

*

熱中而急燥的人，在論戰的時候，往往引出別人的有權威的語句，使它替代自己的見解去上前敵；同時對方使的也是這樣的戰將。這種人實在多極。這種戰

法，實在沒有意味；因為兩方都失去自己思考自己批判的能力了。

＊

我以為思想在眼前與戀人在眼前是一樣的：我們對於這個戀人決不會冷淡；我們對於這個思想也是決不會忘記的。但是這些一旦離開眼前，而從心裏消去的時候，可怎麼樣？對於最美麗的戀人，如果不同她結合，便要發生離別的危險；對於最優秀的思想，如果不把它隨時錄下，它也是會一去不復返的。

＊

世間長於思考的人，是有很多貴重的思想的；這種思想裏面，很少反應的作用——即很有動起讀者的同感的力量；——這種思想是從那人的性靈中發出來的。

＊

思考家更可以分為兩種：第一種是為自己而思考的；第二種是為別人而思考

的。前者是純粹的思考家，是眞正的哲人；因爲彼等是一心一意地認眞地去考慮那個事件的緣故；換言之，彼等的生存與幸福，是在彼等的思考裏面的。後者可以稱做詭詐派，是想叫別人認彼等爲思考家的，——卽不是想在自身裏面求幸福是想從別人方面得到幸福的。

*

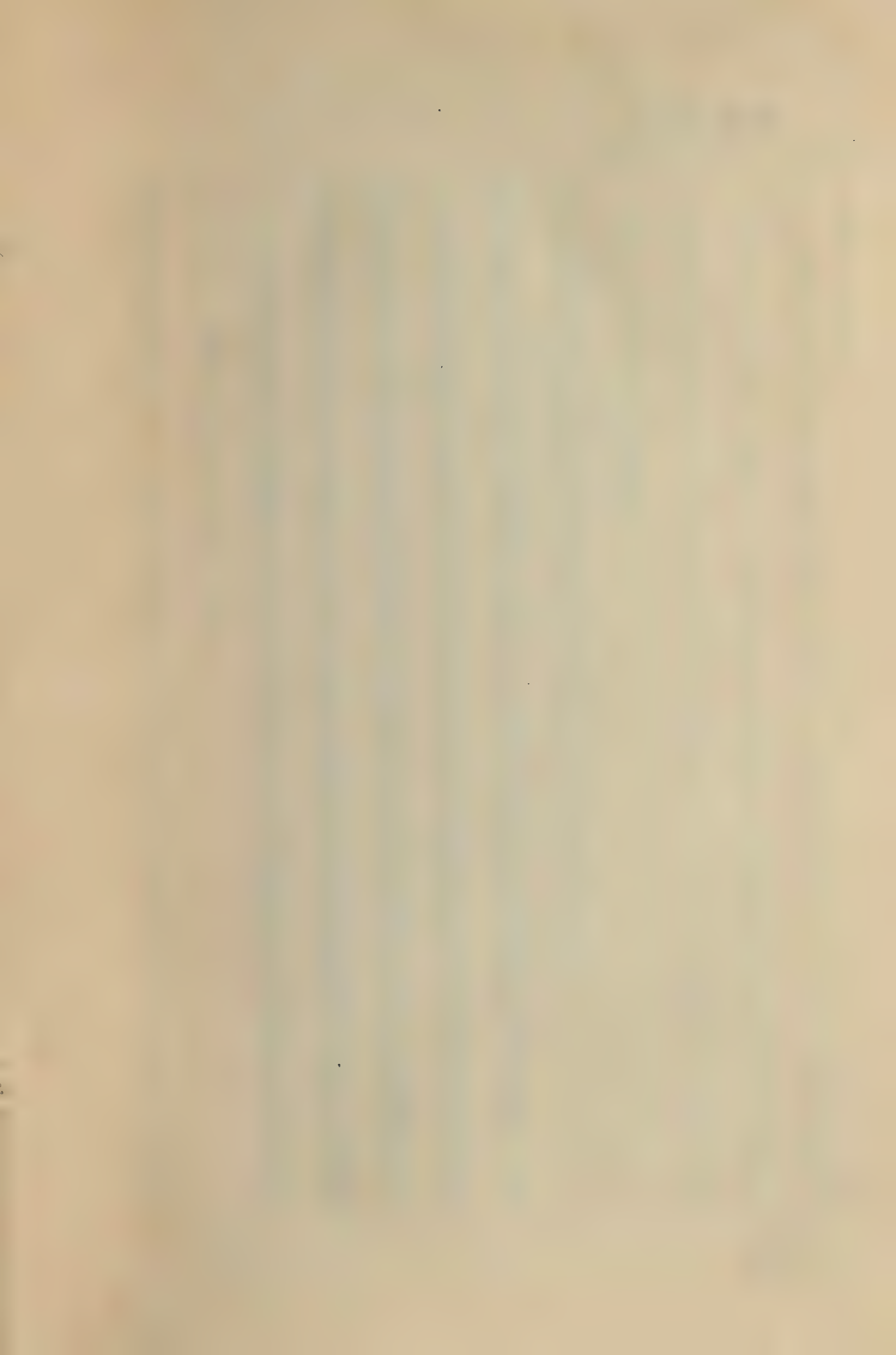
人生的問題—這個曖昧不明的，苦悶的，刹那間的人生的問題—是多麼重大而切實的問題！可是除極少數的人以外，好多人不但不明瞭這個問題，並且還有對它毫無感覺的：這些人是光知道考慮彼等眼前瑣碎的事件，而不肯去考慮根本的人生問題的。——人類原是思考的動物，怎麼後來竟會變成無思考的，愚昧的呢？——一般俗人的視界，固然比畜類爲寬，—畜類是不知道未來和過去而只顧現在的，—可是實際上也寬不多少！

又在會話方面，我們可以看出許多人的思考都是像鍘斷的草一般，是不會製

成長的繩索的。

四

假若這世界住的盡是會思考的人，恐怕所有的噪雜而擾人的聲音，是可以無條件地弛緩的吧？——又『自然』假若把人類規定成思考的動物，是必定不給他耳朵的吧？——至少也須照蝙蝠那樣地給他耳朵的外邊附帶個空氣不能通過的覆皮的吧？——在這一點我是很羨慕蝙蝠的。但人不過是與別種動物一樣的可憫的動物：他的能力在足以維持他的生存以外是不能夠測定的；他是必須要具有時常在開着而沒晝沒夜地在那裏等待接收迫害者的報告的耳朵的！



讀書與書籍

叔本華原著

*

『沒有知識』同『富有資產』合到一起時，其人的價值是要低落的。貧者為貧困所束縛，他的工作是在佔領着他的知識之位置，使喚着他的思想的。反之，沒有知識的富者，只知道過安逸怠惰的——畜類般的——生活，這是我們所常看見的；彼等是不知道要想在自己身上獲得最大的價值，是在乎善用『富』與『時間』的道理的。

*

我們在讀書的時候，是別人替我們思考的；我們不過將其人的心的程序重複一下罷了：這恰恰與習字的時候，生徒拏着鋼筆，照着教師的鉛筆線條去寫是一樣的。因此一去讀書，思考工作的大部分是要從我們的心裏取除的；因此我們在

從思考工作移到讀書的當兒，是要很感覺負担之減輕的。元來在讀書之際，我們的頭腦，不是我們自身的活動場，乃是別人思想的鬥爭場；所以終天只顧讀書，得不着思考工夫的人，自己思考的能力便要漸漸喪失，——猶之乎慣於騎馬的人終於忘却步行了：這是在許多的學者們的中間所見到的事實——彼等是因讀書而把自己弄愚了的。不停止地讀書—在任何自由的瞬間也要去讀書—是比較不停止的手工還要毀壞心靈的；因爲人在手工作業時還能夠做思考的工作的緣故。與發條一受它種物體不斷的壓迫便喪失其彈力同樣地，心靈一受它人思想之不斷的壓迫，是要喪失其彈力的；又與因過多的營養物而損及胃腸，遂致身體全部受害同樣地，過多的心靈的食糧，是能夠使心靈過度地飽滿並且窒息的。讀物越多則在心靈上所印的痕跡，又好像被屢度重寫的石板，是不會達到清楚的境地的。人們所以往往在病床上得着什麼感悟者，就是因爲那時候他有沈思考察的工夫了。不斷的讀書之後，絕不加以考察，那所讀的材料是不會生根—大概都要消滅—的。

寫到紙上的思想，不過是印到砂上的徒步者的足跡，人們雖然可以藉它而明白徒步者所取之道，但徒步者爲走着帶看着前面的什麼起見，是必須要使用他自己的眼睛的。

※

單靠書物是不能獲得作家的特質—如服人之力，遣辭之術，比較之才，表現之胆等—的。但若是本能地具有上述的特質，則藉讀書是可以從我們的內心裏喚起這些特質並且可以使我們知道怎樣藉這些特質去做某項工作，乃至怎樣堅固我們的志向，怎樣鼓動我們的勇氣，怎樣估定物象的價值，怎樣收穫實際的效果……的。必至這些條件完備以後，我們才算得着了上述的諸特質哩。這樣的過程，乃是從讀書到著作的唯一之道。要之：天賦之存在，乃是讀書的前提要件；沒有天賦的人，只能藉讀書學死板的性癖，或是做淺薄的模倣者而已。

※

像地層順序地保存時代的生物一般地，圖書館的書樹是順序地保存着以前的種種謬妄與解說的；這些東西，在彼等的時代都是生氣潑溂而驚動過一世的，可是如今早已枯死，成了化石，只能夠做文學的古生物學者考察的資料罷了。

*

照希羅多德所說：波斯國王克塞爾荊賽斯一天看見他的無數的軍隊時，想起『這些人們連一個也不能活到百年以後』的事情，便哭起來了；我們看見書籍市場的厚目錄時，能不動起『這些書籍的壽命連一本也不能繼續到十年以後』的悲感嗎？

*

文學界是與人生一樣，不論走到那裏，都可以立刻遇到沒出息的賤民；彼等是隨處繁殖，隨處汚瀆，——恰似夏天的蠅子一般的。簡直像從麥稞裏奪去滋養而使麥稞枯死一般的文學的惡草，是沒有數限的；這些都是單爲獲得金錢或地位

而產生的，當然良書和它的高貴的目的是要受它們的害毒的。近代文學出品中十有八九都是在騙錢以外沒有什麼目的；爲了這個目的，著者，發行者和批評家是很牢固地結着黨的！

普通文人及濫作家們，只知道假藉流行的語句，迎合社會的俗尙，不注意時代的良趣味與眞修養——這是彼等的狡猾而毒惡的詭計。常常讀那些極凡庸的頭腦的作家的單爲金錢而作的流行品，因之喪失讀在任何時代和國土都是珍奇而優秀的傑作的機會的讀書界的人們的運命，是再可悲沒有的！尤其文學報一類的東西，是很知道從愛美的人的心裏奪去覽讀純正的作物—眞正的修養—的時間，以供給他以平凡而俗惡的作品之狡猾的方策的。

所以我們關於讀書的事情，必須要知道『不讀術』。這術就是無論在什麼時候也不去接觸那些流行一時的作物；因爲它的生命往往不到兩年就死去了；務必把有限的讀書時間專意用到超越時代和民族的偉大思想家的作物上！只有這些偉

大之作，能夠給我們以眞正的教訓！

惡書是知的毒藥，是會破壞心靈的。——因爲世人不去讀那些在任何時代都是最良的作物，常讀一時的流行品的緣故，於是著述家遂都停滯到循環的思想之窄狹的範圍裏，把『時代』沈於自己糞土之中了！

＊

不論在什麼時代，文學都是有兩種而各別地在並行着的：即所謂眞的文學與單有其外觀的文學。前者是有永久的生命的文學，是爲學問或藝術而生活的人的生命所寄託的文學；其進行步驟是極眞摯極靜肅的；這種作品在歐洲乃是一世紀出不到十二册的少量。藉學問藝術做衣食之資的人們的作品，是在喧擾的呼聲中疾馳而驀進的；每年有數千百篇出現於世；但到數年後，便發生『什麼地方有那些書？什麼地方有彼等的永不可滅的聲價？』的疑問了：我以爲後者是流轉的文學，前者是常住的文學。

在世界史裏面，一上半世紀，就算到了値得注目的時期；因爲構成歷史的材料，都與流去同時更要繼續發生的緣故。反之，在文學史上，這年數往往全不算數；因爲在其間並沒有發生什麼特別事，無非盡是些拙劣的嘗試，是不會與文學史發生關係的緣故。

淺薄的學者們，都是順着世俗的軌道而進行的，——『從出發點轉回到出發點』，這便是彼等工作的步驟；同時與彼等同行的世俗一般人，也是這麼樣的。偉大的學者們的進行步驟決乎不是如此反覆循環的；彼等後代的聲價，許多都是因爲犧牲了當代的喝采而得到的。

所謂科學的，文學的，藝術的『時代精神』，都是每隔三十年要受一回破產之宣告的；因爲某種的謬妄達到不得不倒的時候是要有另一種的謬妄出現來推倒它的緣故：謬妄和謬妄是這樣地循環遞嬗而產生的。這樣的循環的事實，恐怕就是文學史上的正當而且實用的題目吧。這種例證，不論古今，都是很多，可以不

必一一舉它了。

照上述的人類進步的徑路，文學史的大部分不過是畸形兒陳列室的目錄。永久保存着這些畸形兒的毒質的，乃是裝釘用的豬皮一類的東西。具備正當的形體而產生的東西，在這種地方是尋不出來的；它們是在大宇宙中生存着的；我們是處處能夠遇得着它們的；它們是在保存着人間永遠的潑溂的青春的：前邊所說的眞正的文學，只有它們而已。人間少有的眞正文學的歷史，我們在做小孩的時候，便已經聽大人們說過了，決乎不是讀了零篇殘簡的書物，這才知道的。——對于並非想考究某事，單只爲應酬使用而去讀文學史的妄人，我想把里希天伯爾的文集第二卷三十二頁的文句，介紹給他（附註）。

雖然，我希望有着這樣的文學史的人之出現：那文學史裏所敘記的，乃是古來的偉大著作家和藝術家們在生前是受的怎樣的待遇；並且描繪彼等是怎樣地同一切的惡魔相爭鬥；並且述說彼等是怎樣地終于做了眞正的人類的啓發者而戴上

不會毀壞的榮冠。

附註：叔本華所指示的章句，大致如次：『我相信現在的人們過於精細地研究科學史，是要使科學受甚大的損害的。人們是很歡喜地讀科學史的；這固然不會把頭腦弄空虛，可是會失去它的本來的能力的；因爲歷史填塞住頭腦的緣故。這種人對於科學，算是並不用自己力量去思考，單只聽古人的談話而已；但是聽這樣的談話，是恰似在臨到飢饉的時候去朗讀烹飪書一般的。我更相信知道自己與眞正科學之價值的人，是決乎不重看歷史的；這種人無論怎樣注意別人的判斷，也是終於要用他自己的能力去判斷的。因對於某科學之史的研究興味增加，遂減少開拓那種科學的力量，僅僅把『自己是富於學問的』之信念，加大起來，這是最可悲的事。』（譯註）



天才論

叔本華原著

一 天才與能才

凡是可以稱爲天才的，對於能夠產生眞正的文学，藝術，哲理的事物，都有非凡的認識力。這個認識力不是根據經驗，乃是根據理想，而且是發自直覺；換言之，天才的本質就是直覺的認識力之完全。所以不是發自直覺的作品，決不算天才的作品。我在這一點可以認出天才與能才之間有顯著的差異：能才勝過凡人的地方，不在直覺的認識力之銳敏，而在推理的認識力之銳敏，即比較凡人單只會銳敏地並且正確地推考事物而已；天才乃與一般世人全然立於別種見地而具有深刻的認識——即天才的頭腦裏的一切事象，都是客觀地並且純粹明瞭地表現着。

一般人的頭腦裏，決不會生出事物之純客觀的形象；因爲彼等的直覺力，係發自本身的彈性，所以是不能夠無私慾地，客觀地，充分地去考察事物的；——若是一旦失了意志的激刺，彼等的直覺力，便立刻衰弱，停止住活動了。反之，想像力極其發達，能夠不含什麽私慾，把外界純粹明瞭的客觀的形象描出，而且這形象有時還會妨害意志之目的；這就是天才頭腦裏具備的要素。抽象地說明之：天才所具有的爲供意志役使而生出的認識力是非常發達的；可是發達過火，竟然超過意志的役使以外了。更精密地說：天才的本質，是智力之異常的過剩；而這異常過剩的智力的用途，便是人生一切事象之處理。天才的智力專爲人類一般而使用，與普通人的智力專爲自己個人而使用是一樣的。爲特別明瞭起見，再加以數學的說明：假定普通人是由三分之二的意志與三分之一的智力而構成的，就可以說天才是由三分之二的智力與三分之一的意志而構成的：這樣的常人與天才的本質之顯著的差異，是可以在彼等的性情和行爲上——尤其是作物上——表現出

來的。還有應附說的：天才與常人之間，是不會有什麼親和力及牽引力的。

認識力超過意志役使之最普通的現象，就是因直覺的認識力的表現，而造成一種的形象——或是繪畫，或是文藝；只是前者的藝術產生的過程比較地短而簡單，後者的藝術產生的過程比較地長而複雜就是了。

所有的直覺，都是智力的，不是單純的感覺的。所以人對於一種事件的眞正的關係，縱然係因爲附有條件，也是他的直覺的啓示——從直覺生出的一種形象。不要說一切認識了，就是本來的知識，它的根底，也是在直覺裏包含着的；換言之，一切眞的藝術品乃至一切不朽的思想，都是從直覺的理解裏產出的。反之，由概念而產出的，乃是單純的能才的作品，單純的理性的思考或模倣，和那些以迎合時好爲目標的東西。

天才之特有的武器是想像力。凡是重要的材料——如文學藝術哲理——的蒐集，整理，描寫，都須要靠想像力；又一切認識的根源，所以能夠隨時把新鮮的食糧

供給直覺者，全是想像力的作用。沒想像力的人與天才之比較，恰似常常爬在一塊石頭上等候偶然的獲物的貝類和運動自在到處尋覓食糧的鳥類之比較。前者是在眞確的覺知以外，什麼也不知道的；而他所接觸的事象，只認識它的軀殼，不考究它的神髓：這樣的人是決乎不能成就大事業的。

所以天才之特殊的認識力，雖是直覺的，而他所認識的對象，決不是單獨的事物，乃是在事物中包含的理想；換言之，天才的本領，是能於單獨中認識一切。普通人只會把單獨的事物認作單獨的；而他的意志，也只會用諸與他自身有利害關係的現實。人對於單獨的事物中認識普遍性之程度如何，馬上就可以表示出他近乎天才的程度。要之：天才所處理的對象是事物的眞相和它的普遍性；而僅僅考究那對象的單純的相互關係，全屬能才之事。

理想之獲得，是以認識它的人之認識的主體—意志—全從自覺消滅爲主要條件，——我們讀那把自然的景色陳列於我們眼前的許多歌德的詩歌或是帕烏爾的

敍景文所以感覺歡喜者，這就是我們心中的理想的世界—智力—完全脫離了意志而爲歌德乃至帕烏爾心中的純粹的客觀性支配住了的緣故。——在天才的認識中，因爲一切慾望及其係累，悉行淨絕，所以天才的作物不是從『故意』裏生出的，是從本能的必然性裏生出的。——世人稱述天才的靈感，就是指智力時時刻刻要解脫意志的拘束—卽停止對於意志的服務—而做它的自由獨立的活動狀態說的。這時候的智力，是具有最高的純潔而可以做洞觀宇宙的明鏡的。在智力脫離一切係累和意志而於某理想中形成一個『理想的世界』的瞬間，不朽之作才能成功哩。反之，當某作物着手的時候，運用故意的思考，那智力便受意志的掣肘而不能自由了。

常人的臉上所蓋的平凡而卑俗的印章，就是彼等的認識力受着強固的鐵鎖似的意志的拘束，因之對於一切事象除關係於意志及其目的以外什麼也不能理會之表現。天才的臉上的共通的表情，乃是顯出智力解脫意志的拘束，又復超越意

志；意志雖然苦痛，而智力却是極快活的：這是在彼等天才的廣額明眸間可以看得出的。但這種偉大而且超俗的快活的表情，往往不免破裂，在顏面之某部分—尤其是嘴脣—現出强度的憂鬱狀態；說明這一點，那布爾諾斯的『悲哀中有歡喜；歡喜中有悲哀』的名句，是最適切的。

元來，做智力的根底的意志，是要反抗它以外的一切活動的；因此，智力如果不和意志在某一個瞬間脫離關係，是決不會客觀地，深切地理解外界的事象的。智力在受意志拘束的當兒，是不能夠自由活動的。在意志—換言之利益—刺激住智力以前，智力全在昏睡狀態；而一旦智力受了意志的刺激，則爲圖謀意志的利益起見，對於事象之認識作用，遂開始活動起來：號稱智者或策士一類的人，都是具有這種智力的。只是這樣的智力，是沒有捕捉事象之純客觀性的能力的；因爲意志及其目的，只叫他捉住事象的片面，所以客觀地捕捉事象的眞形的能力，自然從他的自覺中消滅了。比方：在有緊急事的飛脚的眼中，來因河和它

的兩岸，不過是條直線，而其上的橋梁，不過是條橫線；在深山裏逐鹿的獵夫，看不見山；照頭腦裝滿私慾的人們的觀察，這世界僅僅是美的戰場。這不消說是個極端的例證，意志之興奮，不是像這樣的激烈，而一般常人的認識狀態，自然也不是像這樣的；不過彼等的認識力是會隨意志的興奮而變化的。

二 天才之『深思』

對於事象的形體和色彩之正確的觀察，必定智力自由飛躍—不受意志的束縛而為活潑的運動—這才能夠得到。但因為這時候的智力，是很不自在的，所以這是極稀有的事；可是天才的本質，即在這一點。這種狀態，常人是不會有的。我可以用帕烏爾的美學階梯第十二章中『天才的本質在深思』一語來解釋這個道理：即常人所以常沈溺於為意志所掀動的人生之喧嚷的漩渦中，其智力只知道注意人事的外表，不去考察人事的本體，—這與交易所的商人，雖然完全聽見在

他身傍的人所講的話，而驚動立到遠處的旁觀者的海波推蕩似的交易所全部的聲響，却完全不入他的耳朵是一樣的，——而天才的智力，所以會從意志的利害裏面超脫，所以會明瞭地認識人事的本體者，這就是因爲一方會『深思』，一方不會『深思』。

畜類是全然不會『深思』的。但畜類也有直覺——能夠認識快樂和苦痛；不過它們的認識，是純主觀的，決沒有客觀的一回事。它們以爲眼所看見的事物，都是很明瞭的；因此對於它們，沒什麼可以成爲思考之對象——即問題。要之，畜類的直覺，完全是內在的。常人的直覺，固然和畜類兩樣，但有極類似的性質：對於宇宙萬象的認識，純是主觀的，內在的；雖然看見宇宙的萬象，可是決不會看見宇宙的本體；雖然覺知自己的事情和苦痛，却不了解自己的本體。這個認識，經過無數的階梯，次第進入明瞭的境地，更進一步，達到『深思』的境地，於是『到底宇宙是什麼？』乃至『世界是怎樣造成的？』的疑問，便電光似

的閃映到腦裏。第一問的解釋，倘若明瞭而且繼續地印入腦裏，就有做哲學者的資格；第二問之解決，是顯示他有做藝術家，詩人的能力。這兩種崇高的天分的根底，都是在『深思』裏面包容着的；——這個『深思』是在彼等考察宇宙萬象的時候發生的。——但所以能夠進入這種境地者，仍是由於智力能夠脫離它的本主的意志。

照以上所說：『意志與智力之分離』，達到最高點的人，便是天才；而必定在智力完全解脫意志的拘束—得着完全的自由—時，這才能夠客觀地考察宇宙萬象的眞形體哩。

三 天才之憂樂

亞里斯多德說：『一切的天才，都是憂鬱的。』歌德也說：『在單只遭遇幸事的時候，我的詩情是很薄弱的；一度爲可恐的不幸所侵襲，我的詩情這才像烈

火一般燃燒起來了，——優美的詩，恰似虹霓，專從暗淡的深奧處畫出；因此詩才是歡喜憂鬱的。』天才之所以如此歡喜憂鬱者，是因為他的意志一定要拘束他的智力，而他的智力一定不受意志的拘束，可是必處逆境，才容易戰勝意志，脫離它的拘束哩。卽智力從意志的拘束下面逃去，得着自由之後，才能用更大的精力，向它的外界開拓，得到事象之純客觀的理解，而處順境時，是不能夠的。更申言之，天才常同憂鬱做伴侶的緣故，乃是他的明亮亮的智力之光，要照照他的『生活意志』，看看它的眞形哩。——高山的絕頂常為雲霧所遮蔽；而一旦雲霧四散，由雲表露出崇高的靈峯時，遂使下界仰看的人們，從心底而醒覺；天才也是這樣地時常破開憂鬱的雲霧，而把光輝燦爛的快活，歷歷然地現諸他的廣額明眸之間的：這正是所謂『悲哀中有歡喜；歡喜中有悲哀。』

那些似是而非的藝術家和詩人們的智力，因為還不曾脫離意志的拘束，必受刺激，方知活動，私人的目的以外，沒有什麼作為，所以彼等成就的繪畫，詩

歌，哲學，都是粗惡淺薄而無意義的，——彼等縱然盡其全力，畢竟也是模倣別人，所謂依樣畫胡蘆，只能描得外殼，不能會其神髓；可是彼等却懷着自己作物比別人强的妄想。彼等雖有時偶然發見自己作物的缺點，在意志方面也想把它弄完全；但因爲有這個意志作用，彼等的願望終於不能達到。要之：這意志是單只追求私人的目的；而爲私人目的之作物，是決不會成爲眞正的藝術，眞正的學問的。『燈臺底下黑暗』的俗諺，便是適合於彼等的評語。彼等是全不知道『只有解脫意志的拘束，而自由活動的智力，會產生眞的作品』的道理的。雖然，不自覺，却也是彼等的福氣，萬一自覺，說不定還要因失望而絕其生命哩——任何事業之成功，都須要靠『眞誠』，自不待言。可是常人的『眞誠』，大概都用到私人和私人關係者的身上，是不會致力於另外的方面的；而天才的『眞誠』則不然，因此，天才對於自己本身的幸福，往往不甚顧慮，常把他的智力的全部貫注到他的意向所在的地方；因此，他的意向，不是私人的或實用的，乃是客觀的，

理論的，是最能夠理解世事的眞相—即最高的眞理—而用某種方法把它描寫出來的。其意向像這樣地往私人以外的方面去活動，可以說是背反人類的本性—即不自然或超自然—的事情；但因此其人才見得偉大，他的述作，遂成了天才的。天才的述作，固然也是他的思考和目的；但這在常人，不過是他的手段。卽常人是希圖藉述作以追求並且增進私人的利益—想阿附時流以投其所好而獲得什麼機緣—的，因此彼等多半過幸福的生涯；反之像天才，却常沈淪於逆境，這是他爲客觀的目的，不惜以個人的幸福作犧牲的緣故。天才的述作，雖不會隨時代而變其價值，可是許多都於身後方爲世人所認識；常人的述作，許多都與那作者共生死。偉大的人物所做的偉大的事業，不論其爲實用的或理論的，都不是藉它直接地希求私人的利益，都是專爲客觀的目的。而且其事業一旦實施於社會往往不免引起世人的誤解，甚至於被目爲『叛逆』；可是其人是依然不會失去他的偉大的。反覆言之：一般俗人的努力，皆傾注於私人的目的，只知道在眇小的個人小

宇宙內生息，蠢動，受了刺激，才有動作；而天才是以人類全體爲立脚地，在自己以外—即大宇宙中—生活的。更換言之，背反普通人的本性，不圖謀自己的利益，但爲人類全體而生存，這樣的事，只有天才能夠辦理。

當我們景仰古來大偉人時候所得的感想，並不是『爲從古及今的人們所稱讚，是他的何等的幸福』，是在『他的遺跡含有使數世紀後的衆生靈活之偉大的精神，這是他的何等的幸福』之一點。卽天才的價值，不在於他的聲名，乃在於世人所借重的他的作物；天才的快樂，是在產生不滅的兒子。

四　再申說天才與常人之智力

照以上所述：天才的本質，因爲是本來應該供意志役使的智力，爲它自己的職務起見，自己解放，而立到獨立活動的地位，所以說這是『反自然的事情』。要之：天才是不忠於自己的主人—意志—的；天才本身上的不幸福，實基於此：

現在再把這個道理申說一番。

常人的智力是嚴重地被意志束縛着，因之彼等的工作，單靠動機。假若把這個世界看作演傀儡戲的舞臺，那麼這種人就是登場演藝的好脚色！我們在這些木偶俳優的臉上，是都可以看出一種特別乾枯的眞面目的；而這個眞面目裏，更含有一種的特色，——那是畜類的眞面目，它是不會表情的。而從意志解放出來的智力的所有主的天才，可以說是這個木偶戲台內幕中的演藝者；潛伏到舞台內幕而了解一切的，只有他一個人，——他是為使觀者從外面看戲起見要暫且離開舞台的一個人：所謂天才之『深思』，便是這種行動。那些極有理解力而且富於理性的人物—可以說是『賢才』一類的人物—是與天才大有差異的：這種人的智力，因為是時常考慮『實用的』事情—想選擇最良的目的和手段—所以它是要供意志的役使的。又照羅馬人所認定的天才條件，是不許智力與意志分離的，——彼等以為智力必須供意志役使，是不可沈溺於無關意志的事項裏面的：甚麼聰明

的頭腦啦，優秀的頭腦啦，能幹的頭腦啦，就是指這些意志在諸種關係間盛爭活動而不停止的人的頭腦說的，——彼等的智力是很堅固地在與意志相連結着的。反之，天才的頭腦，因爲要客觀地把宇宙的現象收進去，所以個人的私慾，是要被從意志裏面逐出去的。創造是『認識』要求『客觀的』與『深遠的』的事情；而這兩種要素之獲得，以智力從意志完全分離爲前提要件。行爲的能力，是要求應用『認識』的；這是必須要遵奉意志的命令的。天才的智力一經解開意志的束縛，便立刻停止意志的役使；這種機能，就是在他遭遇任何艱難，任何危險的時候，也是不會變更的。而富於理解力的實用的人物的智力，是常常牢守着他的地位而向他的境遇和要求方面進行的。因此，這樣的人物，無論任甚麼時地，也是謹慎穩健地做他的事，是不會幹出像天才那樣的脫線的行爲的。天才所以常幹出脫線的事情者，就是因爲他的智力在那一時停止任對意志的服務，而致力於純客觀的方面去了；又天才所以常被一般人目爲『狂人』者，也就是爲的這個緣故。

這裏有應該注意的：天才的智力與意志的分離，決不是天才的意志薄弱；因爲天才是具有堅强的性格的。更申言之：實用的人物—即行爲的人物—的意志裏，也有完全而充分的智力；不過彼等的智力僅夠意志消費，是沒有剩餘的；天才的智力無論怎樣供意志使用，也是使用不盡，而且有異常的剩餘。因爲有這種機能的人非常之少，所以眞的創作家比較行爲的人物也就少了千倍了。要之：天才的智力就是因有異常的剩餘遂占優越的地位而得與意志分離的。而與意志分離了的智力，憑藉着它的彈力去自由自在地活動，而天才的創作，於是乎完成。

五　天才的創作及其價值

天才的智力，因爲全不受意志的拘束，能夠自由活動，所以他的作物—如音樂，詩歌，繪畫等—沒一件是實用的。『非實用』，可以說是天才作物的特質，也是它的獎狀。常人的作物，僅僅有點帮助人們生活的用處，天才的作物則能使

我們鑑賞它的時候，得着生命的靈感，擺脫物質的俗氣。——本來美與實用兩全的時候，是極稀少的：會開美麗的花的植物，決乎不結果實，而結果實的植物，光會開微小而醜惡的花；最美的建築物，不是最實用的建築物——殿堂不是住宅。所以拏合乎常人的實務，叫偉大的天才去做，這與把飾着優美的繪畫的貴重的花瓶，當作庖廚器物使用是一樣的；有實務才幹的人物與天才的比較，恰似礎石之於金剛石。

實用的人物，只知道把智力用到與自身相關的事象上。天才之使用智力，是專爲探求事象之客觀的本形；他的頭腦，不屬於他的自身，乃屬於世界，——即爲世界之開發而預備的。

不問其屬於何種何類，凡是偉大的精神的工作，都是創始者把精神的全部集注於某一點，而在這一點以外的事象，盡從他的眼底消失，於是成就偉大的工作。天才的特權，就是這個偉大而强烈的集注力；他這個集注力，假若一經照準

某項的事象，那事象就好像顯微鏡下擴如象大的蚤了。天才所以常對一般人覺着是平凡的事件，動起非凡的情緒者，就是因為彼等具有這種極卓越的認識力；申言之，天才是會為常人所認為的不足悲哀，不足歡喜，不足憂慮，不足恐怖，不足憤怒的事件而悲哀，而歡喜，而憂慮，而恐怖，而憤怒的。要之：天才的感受性是極大的；天才的精神生活是極高的；天才的心境是極緊張而潑剌的。根據上述理由：天才的性質，極容易發生熱情；悲歡也無常度；他的內心是水火似的不斷地相戰爭，而這內心的暗鬥和苦悶，就是產生不朽之作的母胎。至於那些對於人事一切覺得都很滿意的常人的行為，乃是十分確實而平穩的。——又照這種說法，對於天才之處境，還須加上一個『選擇孤獨的生活』的條件；因為天才過着可以結交的會心的朋友是極少有的緣故。碌碌的庸夫們，萬事都受生活意志的支配，所以彼等都能夠歸於同一的狀態；而天才則一舉手，一投足悉取卓越的認識的根據，是決不去附隨流俗的。從意志裏面脫離了的天才的智力之工作狀態，

是與常為意志束縛着的常人的智力之工作狀態大有區別的；方向既異，而步調也有高低：天才與常人之難以融和是當然的。更申言之：常人對於天才之深刻的思想，不感興趣，而天才接觸常人的思想，也好像旅行沙漠；天才是不喜歡常人的平庸，常人是不喜歡天才之優越的。天才何嘗不想結交會心之友；可是所謂會心之友，通常都在作物被後世人讀的時候，才能得着。夏姆和爾說得好：『具有偉大的性格的人，是不會而且不願濫交的。』所以天才的幸福，乃在從不適合於他的性格的世俗之齷齪裏逃出，以得着創作之充分的時間。得其所欲的充分時間，而於此處寄託自己的全肉全靈，這就是天才的幸福；但實際上這對於他，決不成為幸福的原因，却呈反對的結果：這是在天才傳記中所屢次看見的。並且因為天才的行為，大概都是在與當時衝突着，鬥爭着的，所以外部的壓迫還要時常去光顧他哩。

能才是從其當時的時代精神和要求中產生的，所以彼等很有滿足其時代精神

和要求的能力，而受世人的歡迎；可是第二的時代來到，彼等的勞苦，便成失去了光之無用的枯骨了。天才之在當時恰似彗星飛躍於天之一角，他的奇突的行徑，到底不是可以常人的定規而律的。彼等的行徑雖然如此奇突，而從這種奇突行徑中產生的作物的效能，是能夠繼續到經過多年的後時代的。——能才們的工作力，雖能超越常人，可是彼等的理解力是與常人一樣的；因此彼等的作物一出，馬上就可以得到評價。而在天才，不僅工作力超越常人，理解力也是超越常人的；因此常人是不會認得他的。再說個比喻：能才不過是巧妙的射手；而天才的目光却注到能才的視界以外；至於常人，就連標的也看不見，光會聽聲罷了。所以歌德會說：『模做是人的天質，但認識可模做的人物，却是很不容易的；因此優秀人物的發見，極其難能，而得到當時的稱讚的，尤其難能。』夏姆和爾說：『一般人評判人物，恰似估量金剛石，是照某種程度的大小或純粹，或完全而規定有標準價格的；可是一超過這個規定的標準，便沒有定價，也沒有買主

了』。——天才的作物必定要到後時代才能得到稱讚的又一個比喻：是像無花果一類的果物那樣地，新鮮的是沒有乾燥以後的被人愛吃的。

六　天才之體質

更從體質上觀察天才：做天才是以具備樣樣的生理的及心理的特質爲條件的。這些特質在常人，具有一個的，就不很多，而並存的尤其稀少了；這些特質對於天才是完全必要的，——這也是天才要完全處於孤立的地位的原因。做天才的根本條件，是感受性特別豐富；其次是腦髓系統與神經節系統全然分開，互相獨立，於是腦髓便可以使它的行動，脫離身體之寄生的生活，而自由地，堅強地做它的工作。不消說這樣的腦髓作用是容易妨害身體別的部分的，所以天才之崇高而偉大的生命，及不會休止的活動，比較常人，是應早覆滅的。但不休止地活動，又是做天才的一個條件。與腦髓有密切關係的胃之強壯，也須算入天才的條

件裏頭。最重要的條件，是腦髓之異常的發達和外形之廣闊與高大；但向裴方並不要多麼的深，而且大腦比小腦特別優秀。只是身體的別處，與這樣的過大的頭腦相比，往往不平均而矮小。另外還有種種不同的條件；但要想把它一一規定，我們的知識，還沒有充分發達哩。

天才的腦髓是由極纖細，極精密，極純粹，極柔和，極銳敏的原質而構成的。又腦髓的白質與灰質的量的關係，確也很大；但這也是爲如今的我們所不能充分說明的；——可是拜輪的腦髓白質比灰質多——重量六磅，丘維耶的腦髓，重有五磅。常人的腦髓大概不過三磅重；但也有到六磅的。——天才腦髓異常發達的結果，脊髓及神經，總是比常人細弱；但見他的飽滿而且廣闊的頭蓋把多量的腦髓包藏到裏面。這樣的腦髓與神經系統的組織，雖是全由母體繼承的；但若是不加上由父體繼承的活潑而熱烈的氣質，則他的做天才的條件，仍然算不足數。由父體傳下的這種氣質，是可以使心臟增加精力，使血液增加循環力—尤其

是向腦部之循環力—的。如此則：第一腦髓裏面特有的膨脹性，因以加大而壓迫腦壁，遂使血液從腦壁的各空處湧入腦裏；第二，因心臟之强大的壓力，致使腦髓起特種的內部運動，——這運動於四個的大腦動脈的各脈搏，尤其激烈：腦髓的精力就是隨這樣的運動而增進的；而這運動就是天才頭腦中必不可缺的要素。又矮小的體格—尤其是頭部之短小—足以縮短血液入腦的路程；因此大思想家的身體，多不長大；不過這並非絕對的條件，——即如歌德確有常人以上的身長又關於遺傳上：若是不具備應由父體繼承的氣質，單只生有由母體繼承的良好的腦髓，則至多只能做個富於理解力的能才；——因爲這種能才的理解力是全靠粘液質幫助的，而『粘液質的天才』，是不會有的。又若是沒有母的氣質僅有父的氣質，其結果是要生出無精神的活動，無光明的激情之狂暴急躁的人物的。又在兄弟二人中僅一方是天才的，大抵都屬於兄—如康德的兄弟—這或者是生他兄的時候，正是他父富於激情的時候？或者是應由母體繼承的氣質爲某原因所阻害

了？

七　天才之兒童性

最後把天才的兒童性—即天才與兒童的近似性—特別說明一番：在兒童時期是與天才同樣地大腦系和神經系絕對地處於優越的地位；因爲這種東西的發達是比身體別部發達早的多的緣故，——事實上到了七歲腦髓之大和分量就完全了。所以比轄（法國醫學者，精通解剖等學）曾說：『在兒童期則神經系統比筋肉系統爲大；後年却不然了——別的系統的發達，都超出神經系統之上了。爲明瞭地觀察人的神經系統起見，概須在兒童期，這是我們所知道的。』可是生殖器系統之發育，乃在最後——即到成年期才能完成而超過於腦之發育。兒童所以伶俐聰明而富於知識慾並且易得敎育者，就是因爲彼等比較成人更其愛好精神的工作；申言之，因上述的發育程序的結果，兒童的智力—即愛好，願望，激情—是比意

志多的多的。元來智力與腦，是一種東西，生殖器系統與所有的慾情，也是同出一源，所以我把生殖器系統看作意志之焦點（詳見叔本華的戀愛之哲學的考察）。而在此系統還沒有完全發達—能營其作用—的時期，腦髓就早已會充分活動了；因此兒童時期，實爲生命之樂園，——我們常於我們的殘生涯中回想失去的樂園而不勝其渴望。更申言之：兒童期能夠享受這種幸福的根源，與其說是在兒童的意志，寧不如說是在彼等的認識；而此狀態因一切對象的新奇而更其加强。——世界原是這樣地浴了人生的黎明的光輝而潑剌地或蠱惑地把它的有魅力的姿態現於我們的眼前的。——兒童期之寡少的情慾和不確定的愛好以及些細的憂慮等，對於他的過大的認識力，簡直是不足取的。兒童的天眞爛縵的純白的眼睛乃至崇高而有光輝的表情，能夠使我們歡喜—拉斐爾曾用這種表情畫個美麗的天神頭—的原因，就是在上述的事實裏面胚胎着的。要之，人的智力的發達，比意志的發達爲早，乃是自然的妙用。而智力在佔優勢的兒童期，爲它將來的活動起見，是

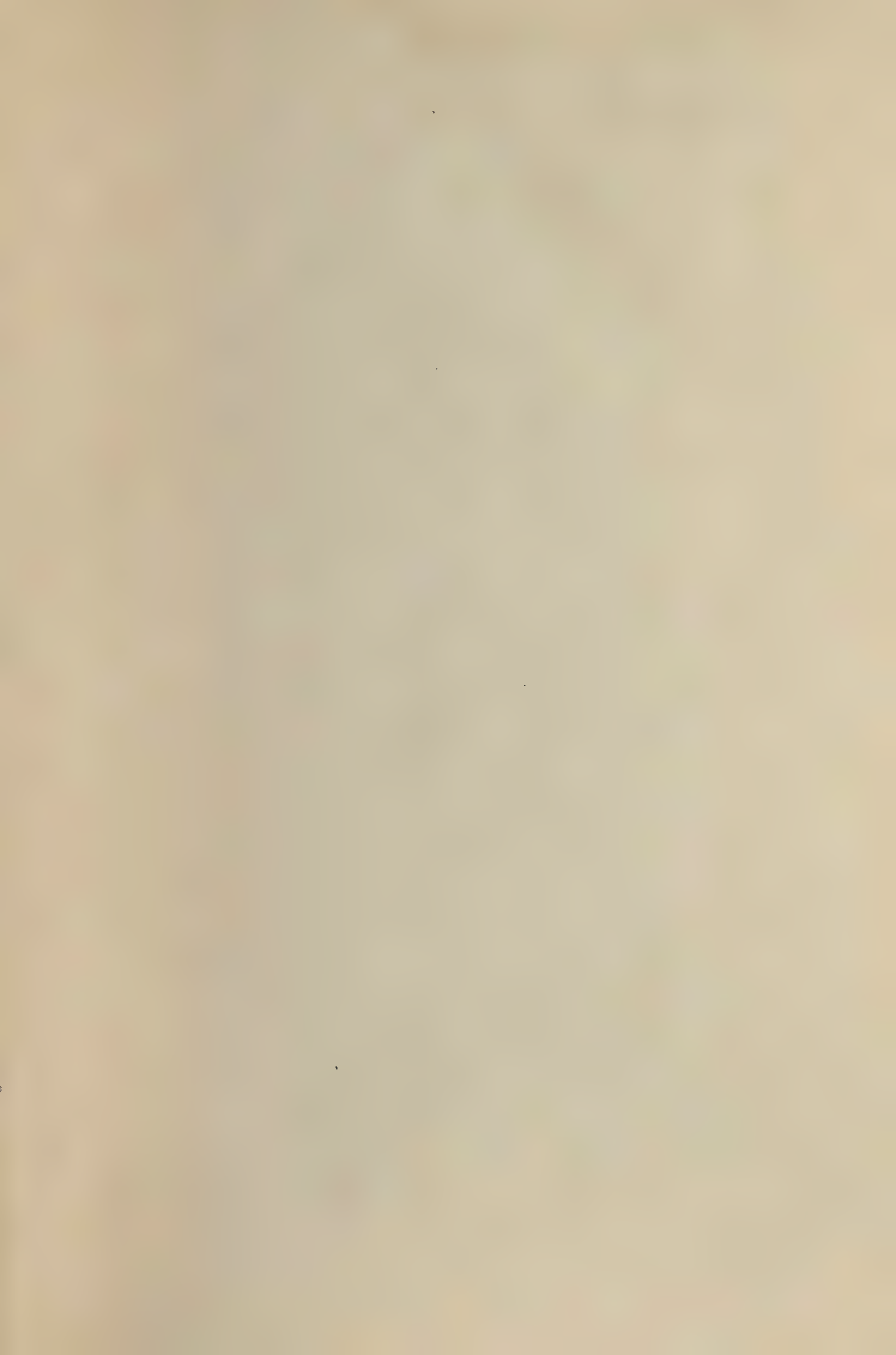
要貯蓄多量的知識哩。又在這個兒童期——卽發情期以前——所習得的知識，是比以後習得的多的。這時期的兒童體質裏面，是由黏性做主宰的；這個黏性的精力在做完它的工作以後，便化成實質飛向生殖器系統而去；不久與發情期同時發生性慾，於是意志算得到勝利了；不久那好學的兒童時代過去而忽强暴忽憂鬱的不安的青年時代來到；末了遂移轉於嚴重的壯年時代了。——兒童與天才類似的理由，觀以上所述，可以不必再行多說，概括言之，其總因在兒童與天才的認識力超越意志之一點，因此彼等無論對於什麽事，都單憑深刻的認識去處理它。可以說所有的兒童，都是於某程度的天才，所有的天才，都是於某程度的兒童。畢竟此兩者的近似情，第一就是天眞爛縵及崇高的單純性，這實在是眞正天才的基礎；換言之，『孩子氣』就是天才的特質。赫爾德耳曾譏誚歌德，說他是個『永久的大孩子』，很對；但把這話用於譏誚却是差了。天才之觀察世界，恰似看與自己無關係的戲劇，是純客觀的觀察；就因這一點，他的一生，遂成大的兒童

那些冷靜沈着單只認識他自己事業的動機的人們的乾燥無味的面孔，是天才與兒童所沒有的；所以這種人只能夠做勤勉有用的市民，決不能做天才。要之，天才與兒童，都是單靠彼等的銳敏的感受性與卓越的認識力而生活的。一般人在青年時代，固然也能夠保持住這種特質；但它是會與少年時代的容貌美同樣地達於成年而消失——全然成個帶着假面具的俗物——的。反之，把青春時代的智力繼續以至於老年還不消失的極少數的人物，便是永久不會失去其容貌美的人——便是天才。

附註：這篇譯稿曾登載民鐸雜誌第四卷，第五號；現在又重新改正一遍。



附刊



歐美藝術教育

——日本廣島高師教授長田新的視察報告——

一 德國的藝術教育

在教育上的藝術之位置早已從根本上增高的歐美，最近的藝術教育更漸漸具體地發展起來了。就中如德國的教育思潮裏的藝術教育的聲浪，尤爲喧騰，——照某學者之說，藝術教育問題，比倫理教育問題範圍還廣。德國原是藝術的本家，加以戰後新理想主義的勃興，藝術教育的發展也是理所必然的。

德國學校的藝術教育，自覺地研究而實施之，以近十年間爲最顯著；但以前也很有多少歷史可以述說。卽在十九世紀的八十年代，藝術教育問題就抬頭了；而其中代表的活動，就是在漢堡的李喜特瓦克的活動。一八八六年，所謂漢堡藝

術會者成立，以後這個漢堡便成德國—又至某程度的世界—的藝術敎育運動之一個中心點了。當時，阿喔納留斯氏創刊藝術雜誌企圖傳布高尙的藝術趣味；一面更組織一個目的相同的德友拉協會。一八八九年，蘭谷扁氏發表做敎育者的列恩布蘭特一書，可以說是在德國藝術敎育史上劃一新紀元；因爲他借着介紹藝術家列恩布蘭特而把藝術敎育的意義深深地灌入德國一般國民的腦裏，而對於在敎育界之主知主義的傾向，也爲主情主義把地盤分割過來了。此外，在一八九〇年代發生的藝術敎育運動之內所不可忘記的，乃是一八九三年出德國青年之藝術的敎育而述說對於國民經濟的藝術敎育的意義之蘭革氏。

十九世紀末葉，德國的藝術敎育的氣運是這樣地漸次成熟；及入了二十世紀，就更大大地發展了——有許多學者闡明藝術敎育的意味及其價值。如來比錫的美學者否爾克兒特氏，於一九一〇年公刊一部藝術與國民敎育，重視藝術敎育心情陶冶的價值，並且與李喜特瓦克一樣地力說對於人生與自然美的認識及直

觀之敎養。又在敎育學體系方面的努力，則納特爾布氏早於一八九九年就發表了赫爾巴爾特·裴斯泰羅齊及現代敎育學之問題一書，批駁赫爾巴爾特的依倫理學及心理學而決定敎育學之目的論與方法論，而主張『感情和想像的敎育是敎育的目的論；而敎育的根本方法，也應該依據美學』。耶帕氏在一九〇七年，出敎育學的基礎學之美學一書，力說應該使美學做敎育學的基礎學。至於最近的人格敎育學者，更沒有不是從爲人格之核心之心情陶冶一點上重視藝術敎育的；尤其是雜爾喔有克氏，在一九一八年出的依藝術之敎育裏，把『應在智育和德育的座席以外，再給美育設個高的座席』，『藝術對於人生的向上與感化具有很大的能力』，『兒童之藝術的活動』等事，都說明白了。

因爲德國在四十幾年前，就從種種方面研究藝術敎育，所以現今一切具體的運動，都是各有其根據的。德國以外的諸國，藝術敎育的根據，雖未必像德國那樣地有長期的歷史和精深的研究，但它們的藝術敎育之實際的施設，也決難以說

劣於德國。但究竟各國藝術教育的實際狀況是怎樣呢？

二　各國藝術教育的概況

觀察德國各學校的藝術教育，顯著地感着的事情之一件，就是藝術教育在理想主義的上面占住地步的事情。詳言之，樣樣的藝術教育——卽創作鑑賞等之藝術活動——都不是以企圖滿足胸中所懷的物質的慾望爲目標。以一國的工藝，美術等生產活動的準備爲目的之藝術教育，乃是蘭革一派的藝術教育——卽以實用或功利爲主義的藝術教育。——最近把『美的價値』當作生產或鑑賞的思潮，比較地強烈起來；但這決不是藝術教育又趨向實利主義，乃是認定以『美』爲目的之藝術教育才能有濟於人生之意味；換言之，提倡人類眞善美的生活，便是這種的藝術教育的唯一方針。

不論是圖畫，是手工，一切的製作品上顯著表現的，乃是兒童性。因此，各

國學校的圖畫，手工科，都不製作實用品的模型，而聽兒童各自製作他想製作的東西。即如柏林之第十五小學校的手工科，實用品的模造，簡直完全沒有；問其故，說是『以兒童趣味爲本位』。又問這學校的兒童製作品何以紙細工一類比較地多？校長說紙是依兒童的意志而自由地決定形體，色彩因以表現兒童本眞的最適切的材料。

再說敎學上之新的試驗，就是各國都很向『鑑賞』一方面注力。即對於圖畫，音樂乃至文學等之敎學，使生徒批判作品的形式與內容；這種思潮，各國都很與騰。曾在柏林市某中學校參觀德國文學之敎學，見他們盛事批判德國文學家的作品，更連帶而批判各國文學家的作品，絕沒有想到這就是他們中學四年級的課程。又柏林市諾伊開倫地方的女子小學校，乃是以所謂『漢堡派』的人充當校長的有名的革新的小學校，——便是很重視藝術的學校之一個。參觀此校從十歲至十一歲一組的文學史敎學：生徒各自把她所讀的文學作品帶到敎室；一人立着

朗讀，別的在那裏靜悄悄地尋它的滋味；最後，各人述說她的感想而遂進入批判的境域；看她們批判的縱橫自如的狀況與思想的豐富，很有可以吃驚的。在巴黎的茱莉黯兒高等女學校，也見着與這同樣的敎學，乃是五年級的文學史時間。在這時間裏，以各大文學家關於『自然』的觀察爲中心題材而大開她們的批判之花。全據她們的主任敎員的話：並沒有『文學敎科書』一類的東西；在文學史時間，全是相互談論關於作者和作品的故事；生徒各自選擇她所愛讀的作物，然後到敎室發表她讀得的結果，以供大家批判。——這便是文學敎學之中心的事情；這與單只解釋書本上字句的舊式敎學法是大不一樣的。咀嚼思想和批判思想，這是培養讀書力再好沒有的法子。

注重鑑賞的文學敎學，常與詩的敎育相結合，因爲詩的敎育原是以鑑賞爲其主要目的之故。總計歐美各國對於本國語文的敎學內容，都含有許多詩的分量。生命之內部滿貯着情緒的律動之兒童，自然歡喜讀詩；在沒有十分理解詩的意味

以前，老早就感觸着詩的律動，乃是兒童精神的常態。在紐約市哥倫比亞大學師範大學附屬的林肯學校曾參觀了一回『詩會』：爲施行詩的鑑賞教育起見，此校每週定開一回詩會；辦法全然自由，——强制乃是此校的禁物；詩的題目，也是由生徒各自選擇，敎師絕不干涉；——看他們的順序書裏面，還列有寂寥的蜜月之題目。會罷，就開始爲批評授業；原來這種會並非課外的事情，乃是普通課程之一部。

三　音樂敎學的鑑賞主義

鑑賞主義的敎學法，並不是限於語文，對於圖畫，音樂，各國都有趨重鑑賞敎學之勢。音樂敎學之鑑賞最有特色而最可稱述的，乃是美國加州師範大學附屬小學的瑪科列女史的敎學法。在音樂敎學上應用鑑賞主義是比較地近年的事情，而瑪科列女史便是此方面的先達者。女史依據兒童的素質，分成A，B，C，D

四組，以施行她的鑑賞主義的音樂教育。為圖鑑賞主義之澈底起見，女史蒐集許多大音樂家的事略，照片，繪畫，叫兒童們閱讀；而對於採作教材的音樂作者，更特別地加以注意。彈奏名曲，使生徒思索其中的滋味；利用留聲機，使生徒鑑賞，並且使生徒們相互批評：這是瑪女史的音樂教學的一個特色。據著者親眼見着的一組的教學狀況，乃是合五，六，七三學年生徒的一組。那時的授課，正是俄國大音樂家卡科斯基的“Streny Qusartelle”之鑑賞：教師以關於卡科斯基的事情質問兒童，兒童們都能圓滿回答，也能夠自由批評他的作品；更進一步，則吐露關於俄國人的音樂的天分之意見。不單對於音樂家，對於樂器，他們也具有豐富的智識。此校每週除普通的音樂時間三小時以外，上述的鑑賞時間，共有兩回。瑪女史的這種鑑賞主義的音樂教學法，次第傳播，如今業已普行全美了。

美國學校的音樂教學之鑑賞方法，也有種種：有設置巡迴教師的；有使用留聲機或自動鋼琴的；自動鋼琴，價值昂貴，不容易普及，所以最通行的方法，是

用留聲機。米納波利斯的公立學校，就是採取教育的留聲機之巡廻制度。從來的音樂教育，都是以讀譜與唱歌爲限；但是讀譜與唱歌不能保證眞正音樂的良心之敎養，恰與僅致力於國文的讀法而不能保證對於國文的愛好之敎養是一樣的。對於音樂的眞正良心之敎養，在情緒方面以外，還有叡知的方面。原來音樂作品裏頭，都包有作者的個性乃至國民性，所以此等要素之知的理解，便是對於那音樂作品的眞正理解，同時又構成音樂的良心之知的基礎。所謂音樂之鑑賞裏面，必須納入這樣的知的基礎。極力述說這種事情的，乃是弗來巴加氏。他於一九一六年出音樂之鑑賞科一書，申明他的主張。據弗氏之說，音樂課程裏面，有技術的方面與精神的方面；完全的音樂課程，必須把這兩方面統一到一起；而這統一是從小學一年級便可能的。照這樣辦，才算眞正的音樂課程哩。弗氏又說人們沒有歌唱的能力而很會鑑賞音樂作品之美的價值，與沒有作品製作之技術的能力而會體得詩歌，繪畫之美是一樣地能豐富他的美的趣味。要之，弗氏就是以這種見地

提倡爲向來全然不知道的鑑賞主義的音樂敎學法的。弗氏又把兒童生長的時期分作三個——卽感性期，聯合期，靑年期：以小學一二兩年爲感性期；四五六三年爲聯合期；七八兩年爲靑年期。弗氏以爲應將合於此等時期的鑑賞材料適當地安配好。他又說達鑑賞目的之必要手段，是：關於鑑賞用的音曲歌旨而爲豐富的想念的說明；重視關於作者的故事；相互地批判和討論：實施弗氏這種主張的，恐怕就是瑪科列女史。弗氏又說：發展鑑賞主義的音樂敎學法，更應當與別的學科——如歷史，地理，國文（尤其是韻文）等學科——相聯絡。例如各大文學家的詩祕用作國語文的材料時，就把這些詩與音樂連結住，使生徒且歌且讀。弗氏又以爲不知道各國民族的歌謠，舞蹈，國歌而學各國民族的地理者，是不幸的。在他書中有兩句懇切的話：『知道其國民之音樂的敎養之高低，比知道其國民所有的山之高低還重要；知道其國民之歌謠的情緒之深淺，比知道其國民所有的湖水之深淺還急切。』

弗來巴加的主張和瑪科列女史的實行，算是超越從來的音樂教學之技術本位而重新開拓鑑賞之領域；換言之，彼等把從來單只使生徒歌唱不使思索或尋味的音樂，弄成可以思索，可以尋味的學科了。使生徒得着美的趣味，同時得着知識的向上，發達，這也是弗氏所說的。又據弗氏之說，到了小學七八年的時候，兒童便具有關於古典的作品，浪漫的作品的一般觀念；也能夠批判諧聲的音樂，藝術的歌謠，神樂乃至歌劇一類的東西。

四　教育與戲劇之接觸

與鑑賞主義的教育應連帶述說的，就是教育與戲劇接觸的事情。

教育與戲劇的接觸，也是各國教育界共通的趨勢。當訪問柏林第五高等女學校的時候，看見它的某級正在教授宗教；講說宗教故事之後，就把那教材卽時戲劇化，叫生徒去表演：這種方法之目的，不外使生徒於知解之外，更得着情解，

意解罷了。芝加哥大學的米拉氏，最近發表他的實驗的研究。他以爲敎育之劇化是近數年間的一大進步，他說：『劇化之主要目的，是在敎育兒童的自身，不是叫兒童做觀客的對象；因此，應當使各兒童擔任劇中所有的役目，這比較使他們巧妙地做一個單純的役目，尤其有敎育的效能。』

英國君遜氏的實驗，比諸米拉，範圍更廣——他是主張使一切敎材都與戲劇結合的。君遜氏曾在叫做撒塞克斯的鄉村小學校，首先試驗自然科之劇化敎學。據他的意見：『自然』，不僅是詩人與藝術的搖籃，也是全人生的搖籃，所以唱歌，讀法，書法，算術，圖畫，暗誦，作文，地理等科，都應當在『自然』裏頭採取題材，並且把那題材訴諸兒童之美的衝動；但是實用主義的敎育，往往流於功利的方面而輕視美的生活，遂把人類文化弄壞了。又據君氏的主張：兒童期是人生最幸福的時代，而且是一生一回的；敎育的劇化，就是要保障這兒童期的生活哩；並且眞正的人文主義，便是眞正的實用主義之基礎。要之，君氏主張的敎

育的劇化，是多方面的：文學及歷史，自不待言；地理一科，則以使生徒表演各民族的生活樣式—卽土俗—爲起點，——他說這不但毫不勉强，而且極其容易；算術一科，他以爲初步的算術教學，依據戲劇的方法，是更其能夠收得好的成績的。

要之，歐美的戲劇與教育的接觸，乃是想藉戲劇企圖教科全體的改造。依據戲劇的全課程的改造，究竟可以做到何種地步，固然是個問題；但戲劇與各科教育接觸之後，是必能夠在教學史上開創一個新紀元的。又歐美諸學校裏關於戲劇所必需的衣裝，用具之類，都叫工作科和圖畫科製作，這也是企圖戲劇與各科教學聯合的努力之一種方法；這是在各國親眼見過的。

對於兒童教育向來重視韻文的歐美，如今是上述那樣地更重視依據戲劇的教學了。含有多量韻文的歐美小學讀本之篇幅，如今又被戲劇的材料分占去了。『從詩的教育趨向劇的教育』之話，至少是正在歐美教育界之一角高唱着哩。

各科教授的內容，旣是如此地劇化，所以戲劇在學校，沒有不被重視，是不消說了。不論什麼學校，課堂頃刻就成劇場；而這種劇場的課堂，不論在那個學校，都是它的最可誇耀之一事。當參觀巴黎的茉莉豔兒高等女學校時，引導的教師特意引到它的學校劇場，說這是他校的一個可誇的設備。加利福尼亞大學，爲世界最大的大學之一，而其最大的誇耀，便是足以收容幾萬學生的大規模的野外劇場。不說大學，就是中學，小學，也可以說劇場是學校的一個中心。又在學校以外的普通劇場，特爲兒童編演戲劇的風氣，也是很盛興的。

照以上所說，戲劇與教育接觸的理由，雖不止一個，但概括起來要不出乎下列三種範圍——卽企圖兒童生活的解放，新人文主義的勃興，教授法改革的要求之數種而已。

更追本溯源地說，教育與戲劇的接觸，並不是現今歐美之新的問題；因爲近世教育的鼻祖科美紐斯，在三百年前，就由直觀主義教學的地位企圖教育的劇化

了；科氏的游戲之學校一書，便是提倡藉戲劇以從事人類教育的。此書全部由八劇構成：第一劇是地上的自然物之研究，就是廣義的自然科教學之劇化；第二劇是描寫神的事業的；第三劇是藝術的事項之劇化；第四劇是說下級學校的教育之劇化的；第五劇是說高級學校的教育之劇化的——他以爲把數學，地理，歷史，哲學，論理學，道德，物理等科的教學編成戲劇，是可以藉此相互交換知識和思想的；第六劇是以劇的方法企圖人生之道德教育的；第七劇爲家族生活，國家生活之劇化——以現行的話說起來，即公民教育的劇化；第八劇是說宗教教育的劇化的。

照此說來，教育的劇化，乃是最新而又最舊的教育問題。

五　依據藝術的德育和體育

把藝術引入學校教育的領域，以及依據戲劇的各科教學法的大概情形，前邊

已經說過了。現在再少爲說一說依據藝術的德育及體育。

曾參觀過來比錫之第十八小學校。這小學校是在現代德國試行種種新的方法的學校之一個。於修身教學的時間，常常使學生鑑賞列恩布蘭特及柏克林的作品。這就是企圖依據藝術的道德敎育以打破從來依據『道德』的道德敎育之主義的。列恩布蘭特不必說是十八世紀的偉大的藝術家；他是具有極眞摯的人生觀的人；他從筆端落下的一點，一線，都是自然之描寫，人生之描寫，是大足以發人們的深省的：所以藉着這種作品的鑑賞，在不知不覺之間，就可感化兒童以發展他們的道德的人生觀了。

此外，想藉兒童文學作品以收道德敎育的效果，這也是各國共通的潮流。而正在這一方面特別放着異彩的，便是紐約市的倫理敎化學校。這校的主人非麗克斯阿德拉氏，對於不依據『道德』的道德敎育之實際的方法，很有研究，著有專書。在參觀這校的時候，看見他那種得意的方法了，乃是中學四年級的某組（男

女共學）之詩的授業：教材是『家庭，快樂的家庭！』；教授方法，是以對於作品的思想之相互批判爲主，思於其間培養兒童的人生觀。此學校的道德教育方法，不僅依據文學，並且還依據歷史，地理，音樂等科，不過特重文學就是了。

德國有很高的改造道德教育的聲浪；而來比錫教員協會研究的結果，則主張應於教材中豐富地提倡繪畫，詩歌，格言等文學的材料。法國對於藝術與修身科的接觸，也下了種種的工夫；其一例，就是一九二一年所編纂的修身教科書——依據文學藝術的道德教育及公民教育。編製這書的要旨：就是『道德教育不是以「學習」爲目的，乃是意志實行的事情』；而向意志實行方面之道，必須培養情感，所以由最容易培養情感的文學藝術的作品裏面，廣蒐教材，成爲專書了。

現在從這教科書中選出幾課，當作舉例：在家庭的生活一課，則先刋載喔德巴的題作會話的名畫；這畫是描繪一個充滿着愛的母親，懷抱約一歲的小兒喂乳的情況；正文中間，插入題名幼兒之一詩；末了加上嚣俄的名句數行。在『勞働之意

義』之部，則有農夫的勞働一課；初頁所刋載的，是米勒氏的名畫，種蒔之人。在『過去的偉人』之部，有囂俄之課，特影印路膽所彫刻的囂俄的像。在『大戰之教訓』之部，有戰爭不香甜也不快樂只有哀愁與破壞之課；此課初頁刋的是一幅伴着兩個兒童在荒涼悽慘的戰場中徘徊觀望的婦人，乃是司科特的名畫我們之村。——要之，把一切教材都依名畫，彫刻，詩，文一類的名作翻印而複製之，這是很少看見的大膽的試驗。

藝術與體育的接觸，也是現代教育界的一種異彩。學校的體育，從來是專以屬於科學範圍的運動之生理及衞生爲基礎，但至近年，更要把藝術的要素加入其中了。卽初步的體育方法，歐美各學校都正在採取民謠及民舞哩。把民謠和民舞採入廣義的體育裏面的趨勢，在近數年來的歐美各國教育界，是極其顯著的。

六　餘　話

古代的希臘敎育，可以說是藝術中心主義。古代希臘的精神敎育，是以音樂，詩歌，雄辯及其它九個"Muse"神所司的學藝爲中心，而使生徒誦讀或合唱荷馬及赫喜喔德斯等好多作家的抒情詩，敎訓詩，宗敎詩。這決不是把那些作家的詩借作狹義的藝術敎育用的，乃是以陶冶品性爲目的，與新舊約與基督敎徒之關係是一樣的。古代希臘的敎育，音樂與道德之如何接觸，這徵諸普羅特哥拉斯的話，可以明白，他說：『音樂敎師，是使律動及調和與兒童精神相親近的；這爲的是叫兒童們的精神都漸漸溫順，優雅而調和，因之在言語，動作兩方面，能夠循規，蹈矩。人類之全生命，優雅與調和是必要的。』古代希臘敎育，更重舞蹈。舞蹈是體操與音樂的調和。體操是以身體之調和爲目的，音樂是以精神之調和爲目的，所以調和體操與音樂之舞蹈，彼等說是『調和之調和』。照此想來，古代希臘的敎育，是可以說是藝術中心主義的。因此，歐美最近的敎育與藝術的接觸，說是希臘主義的復活，似乎也無不可。

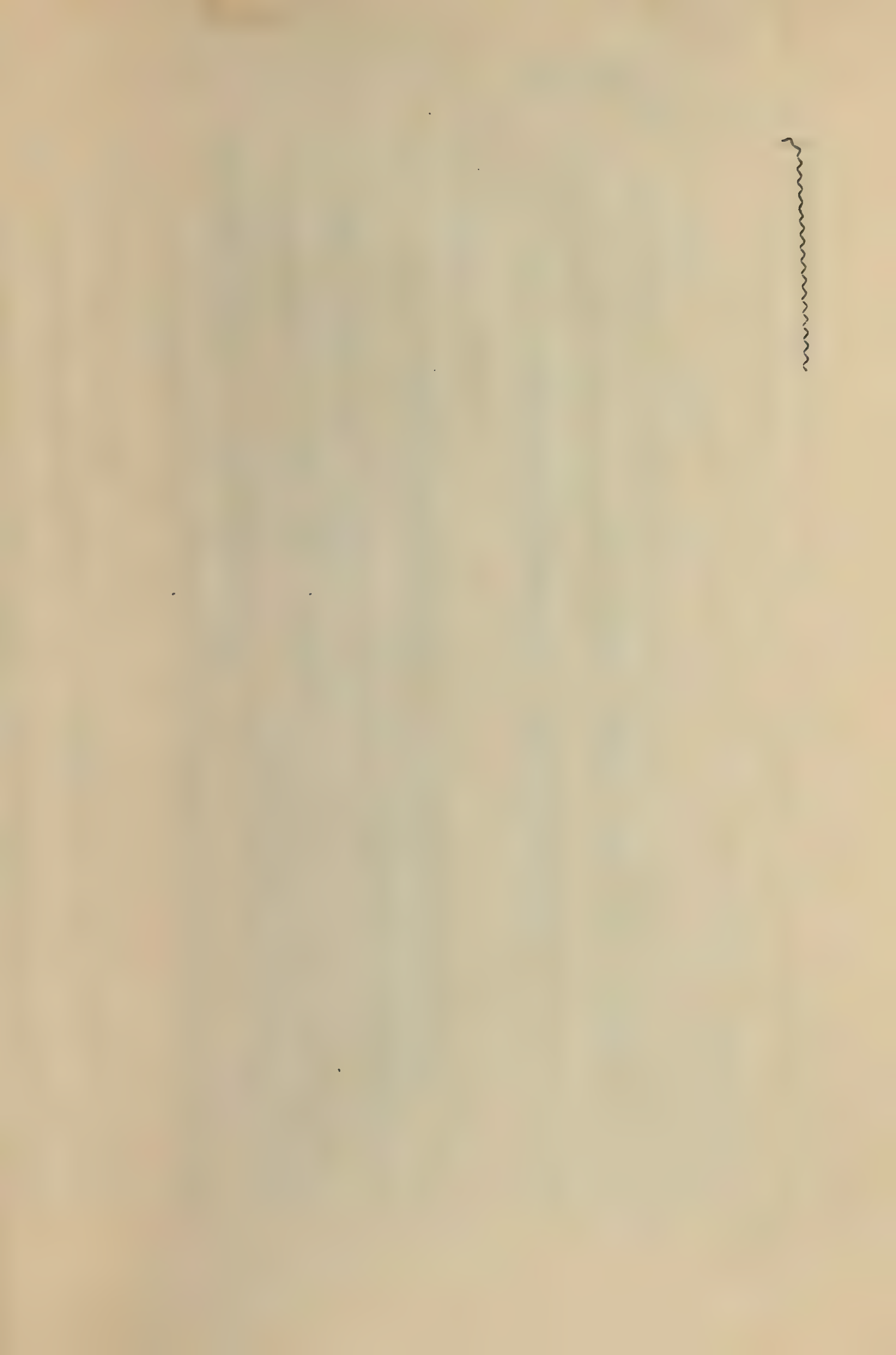
最近德國算把國家主義轉了一機；——脫去權力的國家主義的軀殼，更重新創造倫理的，文化的國家的聲浪，即在教育學界，唱的也是很高。並從這些時代思潮裏產出『文化國家的藝術上的新使命』之問題。所謂『文化國家的藝術上的新使命』者，是以依藝術之力而使未開化的自然人開化的事情。照他們所說，教化未開化的自然人，把那野蠻的風習，心性美化，淨化，藝術之力未必就劣於宗教。

某年二月上旬在德國田舍各地旅行，走到歌德誕生地弗蘭苦弗爾特，正值那裏舉行『歌德紀念週』的時候。大總統偕兩個國務總長及其它多數的高等官，特從柏林來到此地，參與盛會。其時教育總長柏利茲氏在場的演說中有一段說：『歌德的精神，必定要蘊藏於一切德國人的心身裏。一切的人，盡是歌德的使徒。歌德雖死，我們沒死。歌德的理想，馬上就成德國民族的理想，並且是有益於全人類的文化價值的。』

終日勞働還幾乎不得一飽的今日德國的青年，高唱名家詩歌，意氣冲天的光景，這是在德國各地所常看見的。——今日的德國民族，實大有祖國縱亡，歌德不亡之氣概。

像這樣地尊崇藝術家，也不限於德國：蘇格蘭首府的愛丁堡，詩人司科特的紀念碑壓倒全市；格拉斯哥的紀念廣場中，司科特的紀念塔也在好多的紀念塔當中嶄然拔一頭地。又參觀格拉斯哥的圖書館時，引導者引入內室，從金櫃中恭而敬之地取出來一握的舊紙，乃是詩人班茲的原稿；班茲並不是世界多麼有名的大詩人，但彼等以他是蘇格蘭所產生的文化之偉人，所以要如此地珍重他的原稿而表示永久愛慕之念哩。

附註：本譯稿曾登載於教育雜誌第十七卷，第四號；這是略加修正過的。——篇中有好多書名和人名的原文，為圖排版的經濟起見，都刪去了；諸君如欲查考，請翻閱教育雜誌好了。



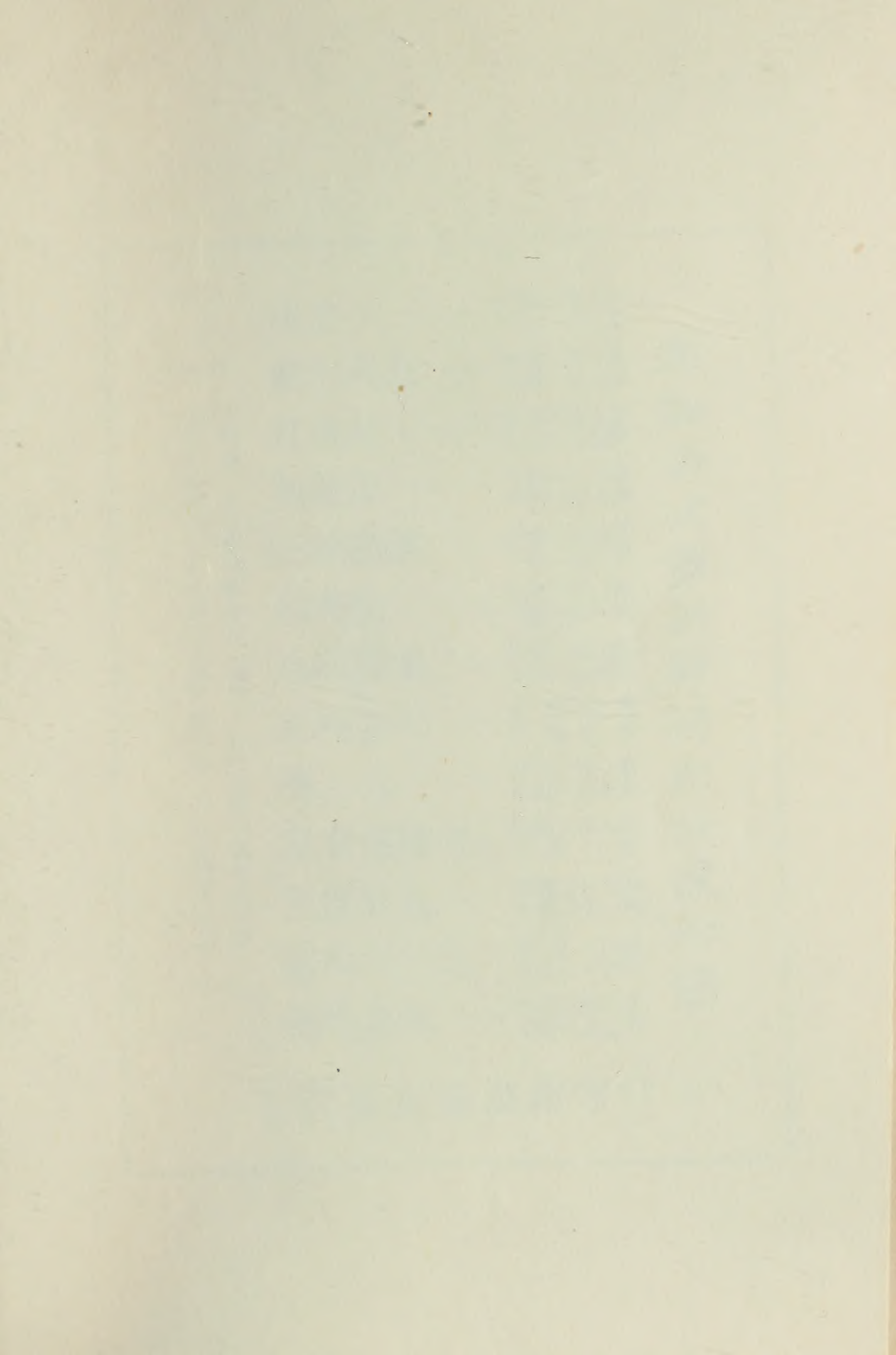
中華民國十七年三月出版
中華民國十九年三月四版

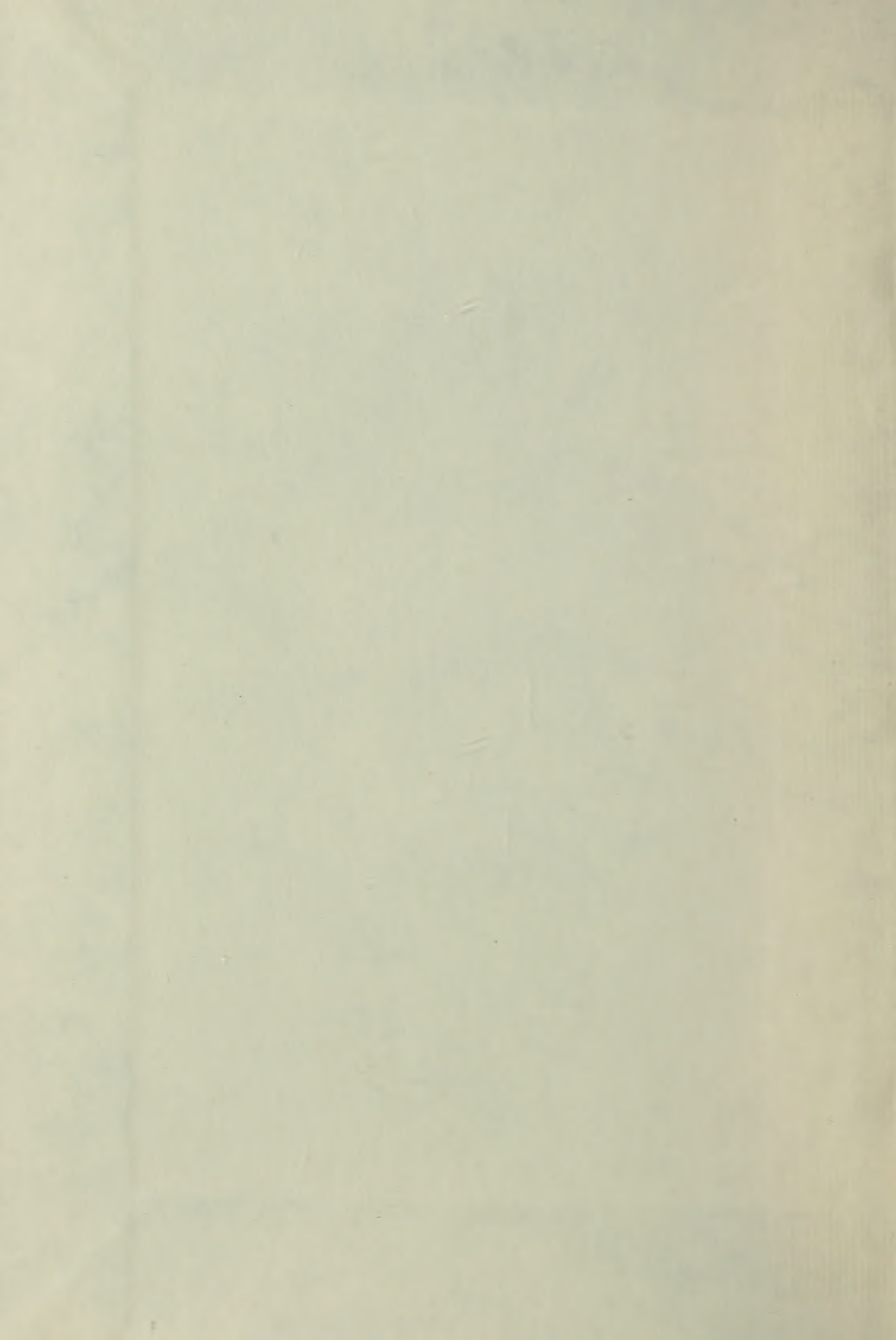
給志在文藝者
定價洋八角五分

輯譯者　任白濤
印刷兼發行者　亞東圖書館

發行所　上海五馬路棋盤街西首　亞東圖書館　電話中央一一六二








EAST-ASIAN LIB. UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 02995 4179